Iris Murdoch

# EL FUEGO Y EL SOL

## Por qué Platón desterró a los artistas

BIBLIOTECA DE ENSAYO SIRUELA

En este libro, basado en la serie de conferencias que dictó en Oxford en 1976, Iris Murdoch examina la visión de Platón sobre el arte y, en particular, las razones de la manifiesta hostilidad del filósofo hacia él. Para ello la autora, al tiempo que realiza un sintético recorrido por los elementos que fundamentan las teorías platónicas sobre la Belleza, busca una explicación al hecho de que el pensador griego atribuyera tanta importancia en su obra al papel que desempeña la Belleza, pero, paradójicamente, denigrara a los artistas. Apoyándose en el contraste entre las engañosas sombras del fuego de la Caverna y la luz del sol, iluminadora de la Verdad, Murdoch pone de relieve la labor primordial que desempeñan los creadores en la revelación de lo trascendente. Su certero examen se ve además enriquecido con las ideas sobre esta inagotable y apasionante cuestión de figuras tan destacadas como Kant, Kierkegaard, Freud, Tolstói o Jane Austen.

creative commons

CREATIVE COMMONS

Título original:
*The Fire and the Sun*
En cubierta: grabado del sol en Robert Fludd,
*Utriusque cosmi maiori salicet et minoris metaphysica* (1617-1619)
Colección dirigida por Ignacio Gómez de Liaño
Diseño gráfico: Gloria Gauger
© Iris Murdoch, 1977
© De la traducción, Juan José Herrera de la Muela
© Ediciones Siruela, S. A., 2015
c/ Almagro 25, ppal. dcha.
28010 Madrid. Tel.: + 34 91 355 57 20
Fax: + 34 91 355 22 01
*www.siruela.com*
ISBN: 978-84-16854-24-0
Depósito legal: M-25.802-2016
Impreso en Anzos
Printed and made in Spain

Papel 100% procedente de bosques bien gestionados
de acuerdo con criterios de sostenibilidad

Iris Murdoch

# El fuego y el sol

## Por qué Platón desterró a los artistas

Basado en la Romanes Lecture de 1976

Traducción del inglés de
Juan José Herrera de la Muela

Siruela

Biblioteca de Ensayo 88 (Serie Mayor)

## Nota del traductor

La Romanes Lecture (creada en 1892 por el biólogo George Romanes, de quien toma el nombre) son una serie de lecciones magistrales, públicas y de libre acceso, ofrecidas anualmente en el teatro Sheldonian de Oxford a cargo de personalidades invitadas del mundo del arte, la ciencia, la política o el pensamiento. El lector podrá deducir con facilidad que esta es una de las causas del estilo peculiar del presente ensayo, que fluye ininterrumpidamente de principio a fin sin capítulos ni epígrafes divisorios, reminiscente de su origen estrictamente oral.

*A John Bayley*

Para empezar, Platón no desterró a los artistas ni sugiere en ningún sitio que se destierre a alguno. En un pasaje memorable de la *República* (398 a) afirma que si un poeta dramático tratara de visitar el estado ideal se le escoltaría cortésmente hasta la frontera. En otras ocasiones Platón no es tan cortés, y así en las *Leyes* propone un meticuloso sistema de censura. Desperdigadas de principio a fin a lo largo de su obra hay duras críticas —y, ciertamente, menosprecios— dirigidas contra quienes se dedican al arte. Esta actitud es desconcertante y parece requerir una explicación. Sin embargo, lo que suena como una pregunta interesante puede que merezca una respuesta sin interés; y hay algunas respuestas bastante obvias a la pregunta de por qué Platón fue tan reacio al arte. En la *República* (607 b) habla de «una antigua desavenencia entre la filosofía y la poesía». Los poetas habían existido, igual que los profetas y los sabios, desde mucho antes de la aparición de los filósofos, y fueron los proveedores tradicionales de conocimientos teológicos y cosmológicos. Heródoto (ii. 53) nos cuenta que los griegos sabían poco de dioses hasta que Homero y Hesíodo les enseñaron; y Heráclito (fr. 57) ataca a Hesíodo —a quien llama «maestro de la mayoría de los hombres»— como autoridad rival. Por supuesto, cualquier teórico de la política muy preocupado por la estabilidad social (y Platón tenía buenas razones para estarlo, como Hobbes) es probable

que considere las ventajas de dicha censura. Los artistas son unos entrometidos, también unos críticos independientes e irresponsables; los géneros literarios afectan a las sociedades (*República* 424 c), y los nuevos estilos arquitectónicos acarrean cambios de mentalidad. Cabe la posibilidad, relacionada con lo anterior pero más extrema, de que, simplemente, Platón no apreciara el arte (no todos los filósofos lo aprecian); a veces lo llama «juego», pero si lo hubiera considerado en esencia trivial aunque peligroso, le habrían cabido menos dudas a la hora de hostigarlo. Es cierto que, en general, los griegos carecían de nuestra reverencial concepción de las «bellas artes», para la cual no existe un término específico en su lengua pues la palabra *techné* abarca arte, artesanía y habilidad.

Sin embargo, tras semejantes consideraciones sigue una sintiéndose incómoda. Hemos tendido a considerar el arte, o, al menos, lo hemos hecho hasta hace muy poco, como un gran tesoro espiritual. ¿Por qué Platón, que tenía a la vista parte del mejor arte creado nunca, no pensaba así? Le impresionaba cómo los artistas fueran capaces de producir lo que no podían explicar (quizá este hecho le sugiriera algunas ideas), y, aunque a veces —por ejemplo, en la *Apología* y en el *Ion*—, sostiene este argumento contra ellos, no siempre lo hace. Más de una vez habla de la inspiración del artista como de una suerte de locura divina o sagrada de la cual podemos recibir grandes bienes y sin la cual no habría buena poesía (*Fedro* 244-245). La técnica por sí misma no hace a un poeta. Los poetas pueden comprender intuitivamente cosas fundamentales (*Leyes* 628 a); quienes lo logran sin pensamiento consciente están dotados de un don divino (*Menón* 99 d). Y, aunque, como sugieren las bromas en el *Protágoras*, Platón tenga una pobre opinión de los críticos literarios («Las disputas sobre poesía me re-

cuerdan a las fiestas de pueblo», 347 c), estaba obviamente al corriente de las más cultas discusiones, y hasta de las más ínfimas, acerca del gusto y las valoraciones literarias (la sopa deberá servirse con cucharón de madera y no de oro, *Hippias Mayor* 291 a). Incluso concede, no sin vacilaciones (*República* 607 d), que en un futuro algún amante de la poesía que no sea poeta podría hacer una defensa de la misma (como efectivamente hizo Aristóteles). Pero, aunque Platón concede a la Belleza un papel crucial en su filosofía, prácticamente la define para excluir el arte, y acusa a los artistas, de forma constante y rotunda, de debilidad moral o, incluso, de envilecimiento. Le viene a una la tentación de buscar razones más hondas para semejante actitud y de intentar destapar al hacerlo (como Plotino y Schopenhauer), pese a Platón, una estética platónica más exaltada en los diálogos. También podría una formular la interesante pregunta de si Platón no estaría de algún modo en lo cierto al ser tan suspicaz con el arte.

Platón pinta la vida humana como un peregrinaje desde la apariencia hasta la realidad. La inteligencia, al buscar satisfacción, va desde la aceptación acrítica de la experiencia sensible y del comportamiento hacia una comprensión más sofisticada y moralmente más iluminada. Cómo ocurre esto y qué quiere decir, queda explicado en la teoría de las Ideas. Al describir la teoría, Aristóteles (*Metafísica* 987 a-b) le atribuye un doble origen: la búsqueda socrática de definiciones morales y las tempranas creencias heraclíteanas de Platón. También (990 b) relaciona su origen con el argumento de «lo uno sobre lo múltiple» y con el «argumento desde las ciencias». ¿Cómo es posible que cosas diferentes puedan compartir una cualidad común? ¿Cómo, siendo los sentidos, *sensa*, un flujo, podemos obtener *conocimiento*, que es lo opuesto a la mera opinión o creencia?

Más aún: ¿qué es la virtud?, ¿cómo podemos aprenderla y conocerla? El postulado de que las Ideas (Formas) son para la mente objetos inmutables, eternos y no sensibles, fue diseñado para responder a estas preguntas. Buscar la unidad en la multiplicidad es una característica de la razón humana (*Fedro* 249 b). Tiene que haber cosas indivisibles y estables que podamos conocer, y que estén apartadas del muy diverso y fluctuante mundo del «devenir». Estos entes estables son garantes por igual de la unidad y de la objetividad de la moral, así como de la fiabilidad del conocimiento. En la *República* (596 a) se nos dice que hay Ideas para los grupos de cosas que tienen el mismo nombre; sin embargo, Platón no interpreta sino gradualmente este amplio aserto. Los primeros diálogos plantean el problema de lo uno y lo múltiple bajo la guisa de intentos de definiciones de cualidades morales (coraje, piedad, templanza), y las primeras Ideas que nos presenta son morales, aunque también aparecen otras Ideas no morales, muy generales, como la de «tamaño», en el *Fedón*. Posteriormente, hacen su aparición Ideas matemáticas y «lógicas» y, en diferentes ocasiones, también son admitidas Ideas de datos que proporcionan los sentidos[1]. La Idea de Belleza es celebrada en el *Banquete* y en *Fedro*, y la Idea del Bien surge en la *República* como un iluminado y creativo principio primigenio (la luz del Bien hace que el conocimiento y también la vida sean posibles). En *Fedro* y en *Fedón*, las Ideas se ven envueltas en una discusión sobre la inmortalidad del alma. Somos conscientes de las Ideas —y, por ello, capaces

[1] «Datos que proporcionan los sentidos» es la traducción empleada aquí del término latino e inglés *sensa*, plural de *sensum*. Posteriormente, el lector encontrará en alguna ocasión este término empleado directamente. *Todas las notas a pie de página son del traductor.*

de disfrutar del discurso y conocimiento—, porque nuestras almas estuvieron antes de nacer en un lugar donde aquellas podían ser *vistas* con claridad: la doctrina de la reminiscencia o *anamnesis*. Una vez encarnada, el alma tiende a olvidar esa visión, pero con un entrenamiento adecuado o insinuación puede recordarla (en el *Menón*, el esclavo es capaz de resolver el problema de geometría). La relación entre la Idea indivisible y la multiplicidad de sus muchos particulares o instancias se explica de diversos modos, nunca enteramente satisfactorios, mediante metáforas de participación e imitación. En líneas generales, los primeros diálogos hablan de una «naturaleza compartida», y los últimos de copias imperfectas de originales perfectos. El empleo de las Ideas en la doctrina y en el debate sobre la *anamnesis* tiende a imponer la imagen de estas como entes por completo independientes del mundo sensible («residen en otro lugar») y se hace cada vez más hincapié en esta «independencia» (una concepción estética). El peregrinaje que restaura nuestro conocimiento de este mundo real queda explicado en la *República* mediante las alegorías del Sol y de la Línea cuatripartita, así como por el mito de la Caverna (514). Al principio, los prisioneros que están dentro de la Caverna se hallan encadenados de cara a la pared del fondo, sobre la cual lo único que pueden ver son las sombras que arroja el fuego que arde a sus espaldas; sus propias sombras y las de los objetos que se mueven en el espacio que hay entre ellos y el fuego. Más tarde, lograrán darse la vuelta y verán el fuego y las cosas cuyas sombras son proyectadas. Más tarde aún, escaparán de la Caverna, verán el mundo exterior bajo la luz del sol, y, finalmente, el Sol. El Sol representa la Idea del Bien a cuya luz se contempla la verdad; revela el mundo —hasta entonces invisible— y es, a la vez, fuente de vida.

Existe, por supuesto, una abundante literatura sobre la interpretación de este mito, sobre la relación entre «la Línea» y «la Caverna», y sobre cuán estrictamente hemos de tomar las distinciones que Platón hace sobre los estadios inferiores del proceso de iluminación. Consideraré que la Caverna ilumina la Línea y que hemos de conceder importancia a estas distinciones. Todo lo que ocurre en la Caverna ha de ser estudiado minuciosamente, y la «mitad inferior» de la historia no es solamente una imagen explicativa de la «mitad superior», sino que posee significado por sí misma. Así, se ve pasar al peregrino por diferentes estadios de conciencia en los cuales la realidad superior es estudiada por primera vez bajo la forma de sombras o imágenes. Estos niveles de conciencia tienen (quizá Platón no está preparado para ser demasiado claro acerca de esto, 533 e, 534 a) objetos con diferentes grados de realidad, y a estos estadios de conciencia, cada cual con su propia forma de deseo, les corresponden diferentes partes del alma. La parte más baja del alma es egoísta, irracional e ilusa; la parte central es agresiva y ambiciosa; la más elevada es racional y buena, y conoce la verdad que yace más allá de cualquier imagen e hipótesis. El hombre justo y la sociedad justa están en armonía bajo la dirección de la razón y de la bondad. Esta armonía racional proporciona también a los (indestructibles) niveles inferiores la mejor de las satisfacciones posible. El arte y el artista son condenados por Platón a exhibir la más baja e irracional suerte de conciencia: *eikasia*, un estado de vaga ilusión infestado de imágenes. En términos del mito de la Caverna, este es el estado de los prisioneros que miran la pared del fondo y ven solo las sombras que proyecta el fuego. En realidad, Platón no dice que el artista esté en un estado de *eikasia* pero lo da a entender

claramente y es cierto que la totalidad de su crítica al arte extiende e ilumina el concepto de una conciencia confinada a las sombras.

Empezaré considerando primero lo que Platón piensa del arte y, después, su teoría de la Belleza. Donde más completa aparece expuesta su visión del arte es en los Libros III y X de la *República*. Los poetas nos confunden cuando retratan a los dioses como inmorales e indignos. No debemos dejar que Homero o Esquilo nos cuenten que un dios hizo sufrir a Níobe, o que Aquiles, cuya madre al fin y al cabo era una diosa, arrastró el cuerpo de Héctor tras su carro o que ejecutó a los troyanos cautivos junto a la pira funeraria de Patroclo. Tampoco se nos debería obligar a describir a los dioses riendo. Los poetas, y también los autores de historias para niños, deberían ayudarnos a respetar la religión, a admirar a la gente buena y a ver que no hay crimen sin castigo. La música y el teatro deberían alentar la calma estoica en lugar de emociones tempestuosas. Estamos infectados por la interpretación o por el disfrute de un papel de maldad. De esta manera el arte puede causar un daño psicológico acumulativo. Lo armónico de un sencillo motivo —arquitectónico o decorativo— o los objetos artesanales disfrutados desde la infancia pueden hacernos felices al suscitar armonía en nuestra mente; pero el arte siempre es malo para nosotros en la medida en que es mimético o imitativo. Tomemos por caso al pintor que pinta una cama. Dios crea la Idea o Forma original Cama (argumento pintoresco este: en ningún otro lugar sugiere Platón que Dios hace las Ideas, que son eternas). El carpintero hace la cama sobre la que dormimos. El pintor copia dicha cama desde su punto de vista hallándose, por tanto, a tres instancias de la realidad. No comprende la cama, no la mide y no

podría hacer una. Evita el conflicto entre lo aparente y lo real que impele la mente hacia la filosofía. En vez de cuestionar las apariencias, el arte las acepta inocente o deliberadamente. De la misma manera, el escritor que retrata a un médico no posee los conocimientos de un médico, sino que simplemente «imita el discurso de un médico». No obstante, como estas obras causan fascinación, sus autores son tomados indebidamente por autoridades, y la gente sencilla los cree. Seguramente, cualquier hombre serio preferiría producir cosas reales, sean camas o actividad política, mejor que cosas irreales que son meros reflejos de la realidad. El arte o la imitación pueden ser tildados de «juego» y descartados por ello, pero cuando los artistas imitan lo malo están aumentando la suma total de lo malo en el mundo; y es más fácil copiar a un hombre malo que a un hombre bueno, porque el hombre malo es cambiante, entretenido y extremado, mientras que el bueno es tranquilo y siempre el mismo. A los artistas les interesa lo que es bajo y complejo pero no lo que es simple y bueno. Inducen lo mejor del alma a «relajar la guardia». Así, imágenes de maldad y exceso pueden conducir incluso a que personas buenas se dejen arrastrar en secreto, mediante el arte, a emociones que en la vida real se sentirían avergonzadas de abrigar. Las bromas crueles y el mal gusto nos divierten en el teatro, y luego nos comportamos groseramente en casa. El arte da expresión y, a la vez, gratifica lo más bajo del alma, al tiempo que nutre y aviva bajas emociones que deberían dejarse fenecer.

La ferocidad del ataque es impactante, aunque, como cabía esperar, se expresa con urbanidad. A duras penas puede una considerarlo «inocente». Tampoco es, seguramente (como Bosanquet sugirió en *A History of Aesthetic*,

capítulo III[2]), una *reductio ab absurdum* («si el arte no es más que esto, es un fracaso»), aunque la reflexión es a veces casi jubilosa. Naturalmente, los griegos carecían de lo que Bosanquet llama «punto de vista estético diferenciado», de lo que parece que ha carecido, con evidente impunidad, cualquiera que haya vivido antes de 1750 y, siendo esto así, sus actitudes hacia el arte tendían a ser más morales que formales, lo que también es verdad respecto a Aristóteles. Tolstói exagera solo un poco cuando dice (en *¿Qué es el Arte?*[3]): «los griegos (como todos los pueblos en todas las épocas) simplemente consideraron que el arte (como todo lo demás) era bueno solo cuando servía al bien». Para Sócrates es evidente (*República* 400 e) que la buena pluma, el buen ritmo y el buen diseño dependen de un buen carácter. Podríamos plantearnos esto solo como una hipótesis. La noción de que las historias que glorifican a los hombres malos o el arte que agita emociones indignas causan daño moral nos es ciertamente familiar hoy en día, y también somos conscientes del papel social de los cuentos para niños. La idea de «imitar el discurso de los médicos» también es perspicaz. La seudoautoridad del escritor (por ejemplo, del novelista) puede, en verdad, confundir a los incautos. Sin embargo, me consternaría saber que el censor va a suprimir mis fragmentos favoritos de Homero; y puede que parezca extraño que Platón no esté dispuesto a admirar una imitación hábil aunque sea como artesanía, a diferencia de Homero, que se maravilla ante la verosimilitud del escudo de Aquiles en la *Ilíada* XVII, 584 (de nuevo Bosanquet, a la busca de actitudes estéticas griegas. Véase *A History*

[2] *Una historia de la Estética.* No consta traducción al castellano.

[3] Tolstói, Lev Nicoléievich, *Qué es el arte*, Editorial Maxtor, Valladolid, 2012.

*of Aesthetic,* capítulo II). Por otra parte, considerar el arte como una mera réplica (una sosa fotografía) plantea la cuestión de qué es el arte con una amplitud que requiere comentario, aun concediendo la carencia de «un punto de vista estético». Por contraste, las observaciones de Aristóteles parecen de un luminoso sentido común. Seguramente el arte transforma y es más creación que imitación, como la propia alabanza que Platón hace del «divino frenesí» debe implicar. Volviendo al ejemplo de la cama, el pintor puede revelar mucho más que el «punto de vista particular» de un observador ordinario. El pintor y el escritor no son simples copistas, ni siquiera ilusionistas, sino que a través de cierta visión más profunda del objeto de sus temas pueden convertirse en privilegiados reveladores de la verdad. La corrección tentadora la hizo Plotino, cuando sugirió que el artista no copia el objeto material sino la Idea: una visión que, examinada de cerca, resulta ser aún más insatisfactoria.

Algunas de las opiniones desarrolladas en la *República* son puestas a prueba en el *Ion,* un diálogo que los estudiosos consideran muy temprano y que, según Wilamowitz, es el primero. Sócrates interroga a Ion, un rapsoda (recitador de poesía) buen conocedor de Homero. Sócrates se pregunta si la devoción que Ion siente por Homero está basada en un conocimiento técnico (*techné*), si es meramente intuitiva o si está, como Sócrates dice con educación, inspirada por la divinidad. Ion alega que está basada en el conocimiento, pero queda consternado cuando Sócrates le pregunta en qué asuntos homéricos es experto. Por ejemplo, ¿qué sabe de medicina, de navegación, de tejidos o de carreras de carros?, todos ellos temas que Homero describe. Ion se ve obligado a admitir que en estos temas los doctores, marineros, tejedores y aurigas son los

mejores jueces de la suficiencia de Homero. ¿Existe, entonces, algún tema homérico en el que Ion sea realmente un experto? Con un encanto inenarrable, Ion admite al final que sí, en la «generalidad», aunque él, en realidad, no lo ha demostrado: una conclusión que a Sócrates no le merece más que un breve sarcasmo. Ion, aunque Sócrates lo despache con indulgencia, es presentado a la vez como un ser inocente y algo cínico, o un sofista. Tal vez no sepa mucho de cuadrigas pero sí sabe hacer llorar al público, y cuando lo consigue se ríe para sus adentros pensando en el dinero que va a ganar. Al final, Sócrates lo consuela, admitiendo que entonces debe de ser mediante inspiración divina (θείᾳ μοίρᾳ) como él discierne las virtudes del gran poeta. Platón no da muchos detalles al sugerir que el mismo Homero «no sabe de lo que habla», aunque se refiere al poeta, en términos generales, como «una cosa leve, alada y sagrada» y capaz de escribir solo cuando no está en sus cabales. Aquí circunscribe su ataque al artista secundario, al actor-crítico, y, de hecho, en ningún lugar aduce que Homero cometiera errores concretos sobre cuadrigas (ni sobre cualquier otra cosa). En el *Ion*, Homero es tratado con reverencia, y descrito —mediante una bella imagen— como un gran imán que transmite propiedades magnéticas a aquello que toca. A través de esta cualidad, el tonto de Ion es capaz de imantar a sus clientes. Se plantea la cuestión, sin embargo, de si los artistas y sus críticos necesitan realmente poseer un conocimiento especializado o cómo lo consiguen. De hecho, ¿es en verdad justo preguntarle a un crítico con qué suerte de pericia juzga la grandeza de un poeta? Si buscaba algo en lo que ser experto, Ion bien podría haber respondido, de manera más fructífera, que lo era en un conocimiento general de la vida humana además, por supuesto, de en un conocimiento técnico de

la poesía. Pero Platón no le permite aspirar a esta razonable respuesta. El juicio del hombre de letras experimentado es excluido de cualquier consideración por la abrupta distinción que hace Sócrates entre conocimiento técnico e «intuición divina». El genio del poeta queda sin analizar bajo el encabezamiento de la locura, y la ambigua ecuación «locura-intuición sin sentido-discernimiento divino» queda sin resolver. Es significativo que estas cuestiones, esta distinción y esta ecuación, así como el retrato del artista como sofista, hagan su aparición tan temprano en la obra de Platón. Shelley tradujo este diálogo, elegante y divertido. *A* él no le importaban sus implicaciones.

En las *Leyes*, un tratado que describe una sociedad completamente estable, Platón le hace al arte el cumplido (y es un cumplido) que este recibe actualmente la Europa del Este. Los usos didácticos del arte se escrutan minuciosamente; incluso los juegos de niños han de estar bajo control (797 b). La música y la canción tienen que ser santificadas y volverse inmutables, como en el Egipto de hace diez mil años (657, 799), cuyas pinturas y esculturas no son ni mejores ni peores que las de hoy. El ciudadano más importante del Estado será el ministro de Educación (765 d). Las Musas y los dioses de los juegos ayudarán con el miedo, la ley y la disputa (783 a), y la ciudadanía será «compelida a cantar de buen grado, por así decirlo» (670 d). La gente debe ser educada desde edad temprana para gozar solo de los placeres buenos, y los poetas serán conminados a explicar que el hombre justo es feliz siempre (659 d, 660 e). El mejor paradigma literario al que puede recurrir un escritor (esto tiene una resonancia kafkiana) es el mismo libro de las *Leyes* (957 d). Las *Leyes* demuestra lo muy seriamente que Platón se tomó el poder del arte, pero añade poco de interés filosófico relevante.

Sin embargo, en el *Filebo* se percibe una visión del arte en el contexto de la Belleza, y es posible construir una estética limitada a partir de los materiales que contiene. El *Filebo,* donde se emplea libremente la imaginería estética para describir los trabajos de la mente, es una discusión sobre el placer. Platón ya había atacado con anterioridad (en *Gorgias*) la opinión de que el placer es el único bien y había hecho saber en diálogos precedentes (especialmente en la *República*) sus objeciones a un simple hedonismo burdo. La gula, πλεονεξία, la violación de un sentido cabal, es el defecto característico de quienes buscan el placer. En realidad, el concepto que tiene Platón del placer es, y debe ser, como se verá, mucho más complejo de lo que estos argumentos formales sugieren, incluidos los del *Filebo.* Al principio del diálogo, hay acuerdo en que la vida buena debe contener placer y razón, siendo la cuestión cuál de estos dos es el que la hace buena. Se describe el placer como «por sí mismo ilimitado» (31 a), y Filebo (que habla rara vez; sin duda es un muchacho atractivo e irritable) argumenta que su naturaleza inagotable es lo que otorga al placer su valor supremo (27 e). Sócrates, sin embargo, quiere vincular la bondad con el límite, una noción que se asocia a las Ideas, presentes aquí de una manera poco concluyente. Nuestros planes humanos son una mezcla de varios tipos de material ilimitado (τὸ ἄπειρον) y de límites ordenados impuestos en la creación del mundo por la inteligencia cósmica y divina (26) (la consecuencia, aquí, es que estas mezclas originales son fundamentalmente buenas; que la inteligencia divina se enfrenta a problemas irresolubles quedará admitido en el *Timeo*). Nosotros también procuramos lo bueno mediante una correcta comunión o asociación (ὀρθὴ κοινωνία) de lo ilimitado con la limitación racional. La argumentación

continúa sugiriendo que solamente los placeres controlados racionalmente son buenos, y que la inteligencia, lo más afín al orden divino, es el ingrediente que procura el bien de una vida buena. Se establece una distinción entre placeres falsos y verdaderos, que se acomoda entonces con cuidado hasta convertirla en una distinción entre placeres puros e impuros (62-63). El valor de la verdad, más claro, irrumpe para asistir al valor del Bien, más oscuro, y a aquel se une, a su vez, la Idea de la pureza (las Ideas, entes independientes, son objetos puros de visión espiritual). Ejemplos de placeres impuros serían aquellos que, en realidad, son una mezcla de placer y de dolor, dependiendo de un contraste físico (cese de un malestar) o mental (envidia, rencor), o aquellos que implican falsos juicios, donde la falsedad de este contamina el placer. Sócrates dice que algunos pensadores antihedonistas han deseado entonces defender que todos los placeres son impuros (falsos, malos), pero lo que él quiere es establecer la existencia de al menos unos cuantos placeres puros. Los primeros en su lista son los estéticos. La cualidad del placer se vincula aquí a la cualidad de la Belleza. Algunas cosas son absolutamente (verdaderamente, puramente) bellas; otras lo son de forma relativa (dependiendo de la falsedad o de su contraste). A través de la sensación experimentamos con placer la Belleza pura cuando vemos determinados colores o simples figuras geométricas, o cuando escuchamos simples series de notas puras (51 c-d). Tales placeres nunca son ni extremos ni excesivos. La belleza de los animales (concedida en la *República* 401 a) o de la pintura es excluida de forma específica, y no se habla de la belleza humana. La lista incluye algunos placeres puros no estéticos, como los olores (los cuales se consideran «menos divinos»), el placer de aprender (que también es alabado por

atenerse a la realidad, a diferencia de los placeres efímeros por contraste (*República* 585), y de ciertos placeres ligados a la salud, a la templanza y a la virtud en general (63 e), que no son descritos aquí, aunque toman cuerpo en otros lugares de la obra de Platón. De hecho, los ejemplos estéticos, débiles como son (y, por supuesto, sin que aspiren a una «estética» formal), están diseñados para colocar a la Belleza en el crucial papel mediador que ocupa en el diálogo. Sócrates intenta «salvar» el placer uniéndolo a la razón y a la verdad bajo la forma de Belleza, definida aquí con calzador mediante la satisfacción por la moderación, la medida y la armonía. «La potencia del Bien ha huido hacia la naturaleza de lo bello, pues la medida y la proporción coinciden por todas partes con la Belleza y la perfección» (64 e). La verdad es pura y pequeña en extensión y no extrema (52 d), y los placeres que flanquean la verdad y la experiencia de la belleza han de ser contenidos y racionales. El placer en general, y al margen de la razón, es el mayor impostor (αλαζονίστατον) y los placeres más grandes tienden a ser ridículos y feos (65 e) (en el *Timeo,* 86 a, se afirma que el placer excesivo y el dolor están entre las peores enfermedades de la mente). La belleza hace su entrada en la conversación como algo agradable, pero el diálogo termina con un ataque al concepto general del placer. Por naturaleza el placer es inmoderado, indefinido, hostil a una proporción correcta y, por ello, es la primera causa del fracaso, entre los asuntos humanos, de las obras buenas diseñadas por la inteligencia cósmica. La Belleza es extremadamente dependiente del placer sensorial aunque, en la medida en que es una característica del cosmos que entraña proporción, es un aspecto del Bien, y, como tal, atrae con propiedad nuestro amor.

Cuando se reflexiona sobre arte nunca es fácil —como podría parecer a primera vista— separar las consideraciones estéticas de las no estéticas. Mucho de lo que Platón dice sobre el arte concierne a los resultados de su consumo expresado en términos que, obviamente, son morales o políticos más que estéticos. E, incluso cuando parece que se preocupa claramente por lo estético («contemplativo») por oposición a lo que es *grosso modo* didáctico («práctico»), ha de recordarse que para él lo estético es lo moral, pues solo posee interés en la medida en que pueda procurar terapia al alma. El *Filebo* parece ofrecernos, aunque con ulteriores intenciones metafísicas, un método estético de juicio, pero muy restringido. Nada se dice en él de la divina inspiración, excepto en el sobrio sentido de que parece ser nuestro deber imitar la Mente cósmica. Deberíamos imitar solamente a Dios, e imitarlo organizando, enfatizando y prestando atención a pautas armónicas que ya están latentes en el universo. La parcela del arte aceptable, donde el placer puro, la belleza verdadera y la experiencia de lo sensible se solapan, es muy pequeña. El arte decente debe obedecer a la verdad; y la verdad es expresión de la realidad (ambas ideas se unen en la palabra ἀλήθεια), y es pura, pequeña en extensión y carente de intensidad. En 58 c la verdad filosófica se compara con un pequeño pedazo de color blanco puro. Así, el arte debería hacerse su silencioso y humilde hueco en una vida de virtuosa moderación.

Puede decirse que Platón era un puritano y que esto es una estética puritana. Por supuesto que Platón es un puritano; y no hay duda de que albergaba sentimientos encontrados acerca del gran artista que llevaba dentro. En toda su obra, y no solo en los últimos diálogos, hay un tono recurrente de rechazo —a veces, casi vehemente— de los goces de este mundo: la vida humana no es μέγα τι, gran

cosa (*República* 486 a). La carne es un desperdicio mortal (*Banquete* 211 e). Somos sombras (*Menón* 100 a) y enseres de los dioses (*Fedón* 62 b). Naturalmente, los griegos adoptaron siempre en general una visión bastante desalentadora de la situación humana, y los pitagóricos consideraban que el cuerpo era una prisión. Pero las austeras observaciones de Platón tienen un tono inconfundiblemente personal. Está claro que esto se hace más evidente en las *Leyes* donde se nos dice que los hombres son corderos, esclavos, marionetas, escasamente reales, posesiones de los dioses y afortunados por ser sus juguetes. Los asuntos humanos no son serios, aunque deben ser tomados seriamente. Nosotros existimos para el cosmos y no el cosmos para nosotros (644 b, 713 d, 803 b-c, 804 b, 902 b, 903 c; «No piensas bien de los hombres», dice Megilo. «Lo siento, pienso en Dios», dice el ateniense). Para ser felices, los hombres deben carecer de orgullo (ser mansos, humildes) ante Dios (716 a). E. R. Dodds (*Greeks and the Irrational*[4]) comenta el uso (muy poco griego) de la palabra ταπεινός, habitualmente un insulto. Es verdad que cuando Platón escribió las *Leyes* tenía muchas razones para pensar mal de la humanidad, pero su tono sugiere más una actitud religiosa que de resentimiento. Dios, y no el hombre, es la medida de todas las cosas (716 b).

Cabe argüir que solo formas simples, incluso inocentes, de arte pueden ser compañeras inequívocas de una vida totalmente sobria. Como a todos los puritanos, a Platón le repugna el teatro (y podemos entender sus sentimientos desde una obra tan cercana a nosotros como *Mansfield Park*[5]). El teatro es el gran hogar de la vulgaridad: burdas

[4] Dodds, E. R., *Los griegos y lo irracional*, Alianza Editorial, Madrid, 2014.

[5] La autora se refiere a la novela de Jane Austen, publicada en 1814.

bufonadas, emociones histriónicas y mofas calumniosas como las que Aristófanes lanzaba contra Sócrates. El buen gusto es ultrajado por la teatralidad a la moda, por horribles efectos de sonido artificiosos y por la estridente participación del público (*República* 396 b, 397 a; *Leyes* 670 a, 700 e). En el *Filebo* (48), se nos dice que el público de teatro experimenta emociones impuras, φθόνος, un placer malévolo, y que se deleita en τὸ γελοῖον, en lo ridículo, que es una suerte de vicio totalmente contrario al precepto délfico; y que semejante placer impuro es característico no solo del teatro, sino también de «toda la tragedia y la comedia de la vida» (50 b). También en las *Leyes* (656 b) se compara nuestra indolente diversión en el teatro con la tolerancia de quien censura solo en broma los hábitos de gentes malvadas entre las cuales vive. Lo serio y lo absurdo se han de aprender a la vez, pero la ridícula bufonería teatral solo conviene a forasteros y esclavos: la virtud no es cómica (816 e). De las palabras se pasa a los actos, y no deberíamos embrutecer nuestras mentes insultando y mofándonos de otros (935 a). Tras el destierro del poeta dramático en la *República*, se nos urge (398 b) a contentarnos con «un poeta y narrador de mitos más austero y menos divertido que imite el modo de hablar de un hombre de bien». Cualquier burla grosera o grotesca será considerada como una forma de falsedad; y, aunque la obra de Platón está llena de bromas (hasta un punto sorprendente), puede dar la impresión a veces de que el hombre bueno (como los dioses) nunca ríe. Naturalmente, Platón tiene razón en general (y sus palabras bien merecen hoy en día nuestra atención) sobre el efecto rebajador y embrutecedor de una atmósfera donde todo puede ser ridiculizado. Merece la pena hacerse la pregunta ¿de qué tengo derecho a reírme, incluso en mi fuero interno?

Como cabía esperar, el peligroso papel político que desempeña el teatro no iba a faltar en Platón. En las *Leyes* (701 a) deplora la «teatrocracia malvada» de un indómito auditorio. Aquí podría incluso haber un punto de envidia (Platón condena a menudo la envidia; los filósofos arremeten contra sus propios defectos). Él mismo había escrito poesía, y cuando un hombre que posee dos talentos elige uno (o cuando, al menos, se concentra en uno) puede que mire con acritud a los que practican el otro. En el *Banquete* (175 e), Sócrates felicita a Agatón por su éxito en el teatro «en presencia de más de treinta mil griegos» («eres un exagerado», le dice Agatón). Ningún filósofo lideraba semejante audiencia ni es de suponer que la deseara; los filósofos son los únicos que no siempre son consecuentes. Platón habla a menudo con amargura de la falta de respeto a los filósofos y de la incapacidad del ciudadano ordinario para distinguirlos de los sofistas. Como realista que es en política (en las *Leyes*, por ejemplo), Platón tolera el teatro, pero le agrada imaginar una vida sencilla y moderada, desprovista de todas esas tonterías artificiales. Considérese la deliciosa descripción, seguramente no irónica, que hace en la *República* (372) del pequeño y natural Estado ideal donde los hombres se sustentarían modestamente de queso, higos y aceitunas, y se recostarían enguirnaldados mientras beberían vino sobre lechos de musgo y mirto. Glaucón le dice: «¡estás describiendo una ciudad de cerdos!». El arte no hace su aparición hasta que, sarcásticamente, Sócrates enmienda esta imagen en beneficio de Glaucón. La gula daña al hombre y a la sociedad. Las mejores *technai* son las que, con modestia, se mantienen cercanas y «comparten su poder con la naturaleza» (*Leyes* 889 d), tales como las labores agrícolas, el ejercicio físico, la cocina sencilla y una medicina natural. En el *Timeo* (88-9)

se recomienda hacer ejercicio y un régimen natural mejor que consumir fármacos; y el carpintero sensato (*República* 406 d) que consulta al doctor acepta un remedio simple e inmediato porque no tiene tiempo para un tratamiento elaborado y, de esta manera, o se recupera naturalmente o muere y acaba el problema.

El otro aspecto del Platón puritano es el Platón apasionado. Recomienda el amor homosexual, pero dice que debería ser casto y, en las *Leyes*, prohíbe las prácticas homosexuales (*Leyes* 836-837, 636 c; *Banquete* 210; *Fedro* 256 c). No hay duda de que conoció personalmente la experiencia de un alma dividida. Podría traerse a colación el sufrimiento del mal caballo en *Fedro* (254 e) y los placeres extremos y vergonzantes que se mencionan en *Filebo* (66 a), y que son feos y ridículos y se ocultan en las horas de oscuridad. Claro que, deliberadamente, gran parte del mal arte, y, por cierto, también del bueno, está ligado a las manifestaciones inferiores del amor erótico, y, por ello, el arte debe ser purgado. ¿Qué tipo de arte podría permitirse en un Estado bueno de acuerdo con la estética contenida en el *Filebo*? El *dictum*[6] platónico de que algunos colores y figuras matemáticas, imaginados o encarnados en objetos (51 c), son absolutamente bellos y de que son fuentes de placer puro no queda muy claro si se examina de cerca. Sus palabras sugieren entidades demasiado abstractas o demasiado simples para ser capaces de mantener la atención de la manera que, habitualmente, se asocia a la experiencia de la Belleza. Los ejemplos frecuentes que facilita en otros lugares pueden mostrarnos en qué estaba pensando. Las

[6] *Dictum* o aserto formal de una fuente autorizada. Como en otras ocasiones se ha preferido emplear en la traducción las formas latinas e inglesa originales.

simples y saludables melodías populares serían aceptables, así como ciertos tipos de música militar. A Platón le interesaba la música y el descubrimiento pitagórico de que los intervalos de la escala podían expresarse numéricamente. A menudo emplea metáforas musicales y trata la armonía sonora como un aspecto estructural del orden cósmico (*Timeo* 47 e). Él da por supuesto el papel simbólico de la música (por ejemplo, en la *República* 400). Sin embargo, acaso por la naturaleza de la música griega, o porque temiera su «ilimitado» poder expresivo, parece que nunca le tentó elevar su *status* considerándola una rama de las matemáticas (otros censores más recientes han rendido un discriminador tributo a la música por su poder de suscitar en nosotros una respuesta emocional, incluso dando a este arte un trato de favor, porque parece vacío de ideas). Los colores puros que Platón concibe quedarían vinculados obstinadamente a simples patrones matemáticos (que las formas no serían complejas queda claro en 51 c), como ocurre con la alfarería o con los edificios diseñados en sí mismos como meros objetos decorativos, o con la técnica del bordado, de la que Platón habla más de una vez. Por encima de todo, el espíritu de la obra ha de ser modesto y sin pretensiones. Las pinturas de Mondrian y de Ben Nicholson, por ejemplo, de las que podría pensarse que cumplen sus requisitos, creo que serían consideradas por Platón histriónicas y peligrosamente sofisticadas. Cualquier representación estaría, por supuesto, excluida. En general, el arte popular y las labores artesanales expresarían las satisfacciones estéticas de su Estado ideal. La poesía didáctica permitida en la *República* y en las *Leyes* («himnos a los dioses y plegarias de hombres buenos») estaría justificada por su eficaz efecto sobre el alma aunque, sin duda, podría promover un placer menos que puro.

Hagamos una breve pausa aquí y comparemos la visión de Platón, tal y como se expresa en el *Filebo*, con las de otros dos grandes puritanos: Tolstói y Kant. El miedo al arte de Platón, y el de aquellos, es, en cierta medida, miedo al placer. Para Tolstói, el arte debería definirse no a través del placer que puede procurar, sino a través del propósito al que puede servir. La Belleza está vinculada al placer; el arte está apropiadamente vinculado a la religión, y su función es comunicar la percepción religiosa más elevada de una época. Un tipo de arte que disgustaba en particular a Tolstói (y que criticaba abiertamente mediante el método «a esto no le veo ni pies ni cabeza») era el arte introspectivo, que se alimenta a sí mismo, el de los últimos románticos (Baudelaire, Mallarmé y Verlaine), por ser deliberadamente oscuro y porque «los sentimientos que el poeta transmite son malignos». Tolstói también condenó a Shakespeare por carecer de moralidad. El arte elaborado tiende a ser una especie de mentira. Tolstói estaría de acuerdo con el *Filebo* 52 d: la intensidad y la cantidad no están relacionadas con la verdad. Las teorías estéticas de las academias son perniciosas porque presentan el arte como si fuera una suerte de misterio complejo y elevado. Pero no hay misterio. La pureza, la simplicidad, la veracidad y la ausencia de fingimiento o de pretensión son el sello del arte sólido, y un arte así se entiende de modo universal, como ocurre con los sencillos cuentos populares o con las fábulas. La gente corriente sabe por instinto que el arte se degrada si no se atiene a la sencillez. De acuerdo con este criterio, Tolstói estaba más que dispuesto a desechar por mala casi toda su propia obra (en *¿Qué es el arte?*, capítulo VI, solo salvaba *El prisionero del Cáucaso* y *Dios ve la verdad y espera*). Especialmente, Tolstói detestaba la ópera. Y seguro que Platón también la habría

detestado. No nos damos cuenta de hasta qué punto nos afecta el arte complicado o grandioso y ni siquiera el artista es capaz de ver su obra con objetividad, tal y como Sócrates dice comprensivo en la *Apología* y con despreocupada mofa en el *Ion*.

Tanto Platón como Kant, por ser tan conscientes del espantoso y taimado egoísmo del alma humana, ansían levantar barreras metafísicas ante determinadas sendas, muy manidas, que llevan a la depravación, y mantener apartadas ciertas ideas que anhelan fundirse. La casi fanática insistencia de Kant en una estricta veracidad tiene su correspondencia en la de Platón, solo que esta última está, hasta cierto punto, velada por la lúdica astucia del griego. Platón quiere separar el arte de la Belleza porque considera que la Belleza es un asunto demasiado serio para que se la apropie el arte. Concede que la moralidad entre en el arte, pero solo en un nivel rudimentario (como recordatorio de armonías más elevadas) o bajo la mirada del censor. Por su lado, Kant quiere separar la Belleza de la moral. Y restringe la Belleza por la misma razón por la que Platón restringe el arte: para apartarla limpiamente del camino de algo más importante.

Platón emplea de manera continua la imagen de un todo armonioso que determina un orden apropiado de sus partes. Se trata, sin duda, de una de sus imágenes primordiales. El alma, el Estado y el cosmos son totalidades orgánicas de esa índole, y habla (por ejemplo, *Fedro* 286 d) de la forma en que, en el arte, la imaginación inspirada va más allá de la técnica para producir una suerte de completitud. Pero mientras que Aristóteles trata sobre la estructura estética en términos que nos resultan del todo familiares (*Poética* VII y VIII: «Un todo es lo que tiene un principio, un medio y un fin». «Aquello cuya presencia o ausencia no entraña una

diferencia perceptible no es parte integral de un todo»), Platón nunca establece una definición semejante de nuestra «obra de arte» ni por supuesto define el arte por oposición a artesanía, salvo en apariencia. Él tiende a discutir los efectos de estilos y patrones más que la naturaleza de los objetos completos. Cuando pensamos en el arte, sobre todo, pensamos en objetos, pero hay tradiciones artísticas —la del islam en particular— que no lo hacen. Kant ofrece una definición cuando describe la Belleza como lo que surge cuando la imaginación compone la experiencia sensible bajo la guía —general, ordenada y formadora de objetos— de la comprensión, pero no da un concepto. La Belleza posee una ocasión objetiva formal, pero es una composición subjetiva única, con aire de firme propósito organizativo pero sin propósito. En la *Crítica del juicio*, Kant aporta dos versiones de la Belleza. Una es estrecha y formalista (sería, por decirlo así, lo que la Belleza debería ser), y la otra, que tiene en mayor consideración las obras de arte propiamente dichas, y que desarrolla la idea del artista como un «genio» inspirado, es más amplia y más confusa (el don desconoce su método). Casi todo el arte «real» resulta ser «impuro»; Kant seguramente estaría de acuerdo con Platón en que los placeres literarios lo son. En la versión más estricta, el juicio puro del gusto afecta solo a propiedades formales; el deseo, el encanto o los contenidos morales e intelectuales quedan excluidos. El color es algo meramente encantador. Las figuras geométricas en sí mismas no son bellas pues las constituye un concepto. Los ejemplos kantianos de belleza pura sin concepto, en el arte o en la naturaleza, poseen una simplicidad platónica: los pájaros, las flores (los tulipanes, por ejemplo, parecen haberle gustado mucho), los diseños de estilo griego o patrones vegetales sobre papel pintado (Platón no habría puesto objeciones al papel pintado sin

pretensiones). Aunque la Belleza carezca de un mensaje moral, el gozo instintivo de la Belleza natural es el sello de un alma buena: las formas de la Belleza natural son espiritualmente superiores a las del arte.

Platón distingue entre la Belleza muy simple y permisible en el arte, y la Belleza en la naturaleza que, como explicaré, considera muy importante. Kant admite la Belleza pura de la naturaleza solo en niveles de satisfacción generados por formas simples como hojas y flores. La Belleza en la naturaleza siempre corre el riesgo de convertirse en algo meramente encantador: el canto del ruiseñor evoca al «querido pajarito», y se nos malogra si entonces nos dicen que lo produce un muchacho que está escondido en la arboleda. Para él, los aspectos más silvestres de la naturaleza desempeñan un papel más elevado. Al distinguir lo sublime de lo bello, Kant dirige por completo su maquinaria al intento de mantener bien separadas la reivindicación del mundo espiritual del disfrute de la Belleza, más simple, egoísta y sin exigencias. Discernimos la Belleza y descansamos en su contemplación cuando la imaginación es inspirada por la experiencia sensible para que formule una pauta singular, no conceptual. Lo sublime, por otro lado, es un sentimiento turbador (que consideramos un atributo de su causa) que surge en nosotros cuando la acreditada demanda de unidad inteligible de la razón es derrotada por la informe vastedad o poder de la naturaleza; su aspecto es igualmente «ilimitado», por usar el lenguaje del *Filebo*: el cielo estrellado, las montañas, las cataratas o el mar. Es una especie de sentimiento estético y, sin embargo, moral, de una mezcla de placer y dolor afín al respeto que inspira la ley moral: dolor por la derrota de la razón, pero placer ante nuestro sentido, al reaccionar, de la dignidad y valor espiritual de la razón. Lo sublime agita y despierta nuestra naturaleza, espi-

ritual. En esta experiencia no somos empujados a un estudio teórico de la forma de la naturaleza, sino que recibimos el impacto de la carencia de forma de la naturaleza, y se reaviva el gozo en nosotros, fruto puro de nuestra facultad moral. Lo sublime, y no lo bello, es lo que, mediante una emoción depurada, nos conecta con el Bien más elevado, y es un agente activo de iluminación. Esta separación metafísica en la que se empeña Kant es hostil tanto al egoísmo del sentido común (que rechaza lo sublime o lo trata de bello) como al idealismo hegeliano (que demanda la reducción de ambas áreas a una unidad inteligible). Citamos, por ejemplo, a Bosanquet: «Con Turner y Ruskin por delante nuestro, no comprendemos esa percepción estética para la que, como le ocurría a Kant, un mar tempestuoso era simplemente horrible» (*A History of Aesthetics*[7], capítulo X). Esto elude por completo el argumento de Kant; y el movimiento romántico lo engañó de manera horrible al apoderarse de lo sublime. Kant, igual que Platón, intenta separar clara y definitivamente la inquieta aspiración espiritual de una satisfacción sosegada con placenteras formas de arte o naturaleza. También Platón concede a la naturaleza el papel de atizar lo espiritual, solo que aquí es la naturaleza, en tanto que Belleza, la que despierta a los cautivos soñadores. Por supuesto, Platón se muestra indiferente a muchas de las muestras del sublime kantiano (las montañas, el mar) y, también, a los encantos más ordinarios de la naturaleza. En el *Fedro* (230 d) Sócrates dice que el campo y los árboles nada tienen que enseñarle. Platón habría coincidido con Kant en el papel iluminador del firmamento estrellado; solo a Kant podría edificarle la derrota de la razón (los estudios teóricos no iluminan de ese modo), mientras que

[7] Véase n. 2, pág. 17.

para Platón las estrellas nos inspirarían adecuadamente la geometría (*República* 530 a) y, por ende, la filosofía (*Timeo* 47 c), al brillar como testimonio de una mano divina, dotadas de almas (*Timeo* 41 e), o como dioses visibles (*Leyes* 899 b). «¿Seguirá negando alguien que está todo lleno de dioses?», pregunta aquí Platón, citando a Tales.

Platón se parece a Kant en el temperamento porque combina una gran conciencia de la posibilidad humana con un gran sentido de la inutilidad humana. A Kant le preocupan ambas cosas: tanto poner límites a la razón como acrecentar nuestra confianza en la razón dentro de esos límites. Aunque sabe cuán apasionados y malos somos, Kant es un demócrata moral y anhela que todos los seres racionales sean capaces de cumplir con sus obligaciones. Por otro lado, Platón es un aristócrata moral, y un tipo diferente de puritano a este respecto, para quien la mayoría de nosotros, de manera casi irrevocable, se ha zambullido en la ilusión. Platón no pone límites teóricos a la razón (excepto, de forma mítica, en el *Timeo*), pero la vasta distancia que establece entre el Bien y el Mal le hace ser tan ajeno a Hegel como Kant. A Platón se le acusa de «intelectualismo» moral, de creer que no es la moralidad ordinaria lo que nos salva, sino, de una manera u otra, el pensar. Examinemos ahora más de cerca lo que Platón consideraba que era pensar. Siempre le preocupó cómo la gente podía cambiar su vida y hacerse buena. El mejor método, aunque no el único, para este cambio es la *dialéctica*, es decir, la filosofía considerada como disciplina espiritual. El objetivo de Sócrates era demostrar a la gente que era ignorante, administrando así una dosis de impacto intelectual y moral. En el *Sofista* (230 c), se describe la dialéctica como una purga del alma mediante ἔλεγχος, argumentación, refutación y réplica; y en el *Fedón* (67 e)

de los verdaderos filósofos se dice que «se ejercitan en el morir». La filosofía es un entrenamiento para la muerte, cuando el alma existiría sin el cuerpo; intenta, mediante la argumentación y una meticulosa búsqueda de la verdad, separar el alma de metas materiales y egoístas, y reavivar su facultad espiritual, que es inteligente y afín al Bien. Pero ¿qué es exactamente la filosofía? Algunos dirán que la filosofía consiste en determinados argumentos contenidos en ciertos libros, pero para Platón (como, por supuesto, para muchos filósofos actuales) la filosofía es esencialmente conversación. Las discusiones filosóficas *viva voce,* ψιλοὶ λόγοι, del *Teeteto* (165 a) son la más pura de las actividades humanas y el mejor vehículo de la verdad. Platón «escribió» con recelo, porque sabía que la verdad debe vivir en la conciencia en el aquí y ahora, y no puede vivir en ningún otro lugar. Estos recelos los manifestó en el *Fedro* y (en el caso de que la haya escrito él) en la *Carta VII.*

Las observaciones sobre la escritura en el *Fedro* son muy impactantes y no pueden no tener relevancia para la visión del arte de Platón, no solo porque algunos escritos sean arte. Naturalmente, en tiempos de Platón los libros eran aún artículos de lujo bastante raros. Fedro dice (257 d) que muchos dudan si dejar discursos escritos por miedo a ser llamados sofistas. Sócrates (274-275) procede a explorar lo apropiado o lo inapropiado de la escritura mediante un mito. Theuth (Thoth, alias Hermes, también mencionado en el *Filebo*), una deidad que vivía en el Alto Egipto, a la que Platón concede aquí el crédito de haber inventado los números, la aritmética, la geometría, la astronomía, el juego de las damas y los dados, va a ver a Thamus, que es rey y Dios, y le dice: «Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y

de la sabiduría». Thamus (Dios siempre está haciendo geometría pero no puede escribir) le responde que, al contrario, escribir es un sustituto inferior de la memoria y el conocimiento vivo. Se dará pie a los hombres a pensar que la sabiduría reside en los escritos, mientras que la sabiduría debe estar en la mente. Un libro no puede responder ni distinguir al lector sabio del necio (Platón expresa esta idea en un diálogo tan temprano como el *Protágoras*, 329 a). Necesita a su progenitor para hablar. Igual que un cuadro, siempre dice la misma cosa y no puede explicar. Los jardines de la literatura cultivan flores efímeras solo para el entretenimiento. El hombre sabio sembrará semillas que no son estériles en las almas adecuadas cuando el pensamiento, propiamente comprendido, es transmitido en una discusión a viva voz («¡Qué bien se te da, Sócrates, hacer discursos de Egipto o de cualquier otro país que se te antoje!», le dice Fedro con admiración. «El caso es, amigo mío, que», dice Sócrates, «los hombres de entonces [...] se conformaban con oír a una anciana o a una oca, solo con que dijesen la verdad»). Solo las palabras que se inscriben en el alma del que escucha le capacitan para aprender la verdad y la bondad; tales verdades habladas son los hijos legítimos de un hombre. La escritura echa a perder la relación inmediata con la verdad en el presente. Puesto que la verdad (pariente de lo atemporal) existe para los seres encarnados solo en la conciencia inmediata, en la dialéctica viva, escribir es precisamente una forma de ausentarse de la verdad y de la realidad. La *Carta VII* señala lo mismo poniendo aún más énfasis. En filosofía, lo que es realmente importante no puede escribirse, e incluso apenas puede ponerse en palabras (el lenguaje mismo puede ser una barrera). La palabra escrita es víctima indefensa de la mala voluntad del hombre, y alienta

una explicación inferior de segunda mano. Escribir puede convertirse fácilmente en una especie de mentira, en algo a lo que se aspira frívolamente por sí mismo; de hecho, en una forma de arte. A los pensadores entrenados, el verdadero entendimiento les llega de repente después de una discusión persistente y sostenida; y poco peligro hay de que un hombre olvide la verdad una vez que la ha alcanzado pues se halla dentro de un radio muy pequeño.

El ánimo de esta invectiva es curiosamente contemporáneo, y puede recordarnos argumentos existenciales que nos son familiares, y de su vástago más reciente en forma de ataques al alfabetización y al arte orquestados, respectivamente, por personas que sí saben leer y escribir, y por artistas. Estas manifestaciones, incluso las menos serias o las más inocentes, son concebidas en interés de la verdad, que hace su entrada aquí de varias formas bajo la apariencia de la sinceridad, de un sentimiento genuino, de la libertad, etc. Una herencia más exacta del argumento platónico cabe encontrarlo en la filosofía, bajo la forma de un ataque al sistema, a la jerga, a la grandeza y al desarrollo de teorías articuladas con palabras que impiden una relación simple y vivaz con la verdad (en sí misma, la vía del diálogo es, por supuesto, una pequeña precaución contra un sistema monolítico). Pensadores modernos tan distintos entre sí como Kierkegaard y Wittgenstein han sentido hondamente lo que Platón expresa. Kierkegaard, atacando a Hegel, intentó utilizar el arte mismo como un embaucamiento antiteórico con el fin de ahuyentar discípulos y promover el pensamiento vivo. Wittgenstein asustó a los discípulos mediante un método directo y escribió, no sin reticencia, también por temor a que sus libros fueran a caer en manos de imprudentes. Él creía también que el riesgo de olvidar algo una vez que se ha comprendido

bien es pequeño. Al parecer, criticando algo de su propio trabajo, dijo en una conversación: «No. Si esto fuera filosofía podrías aprenderlo de memoria». Aquello que ha sido visto con claridad se hace propio y no puede perderse.

Antes de llevar esta discusión más lejos, es necesario aportar ciertos antecedentes metafísicos. La escritura, inventada por el dios que inventó los números y los juegos, tan tristemente remota respecto a la realidad, puede tomarse como un caso del aún más general problema platónico. Aquí debemos detenernos un momento, primero en la doctrina de la *anamnesis* (reminiscencia), y, después, en las aventuras y desventuras de la teoría de las Ideas. Platón formula la pregunta que tantos filósofos se han hecho desde entonces (Hume y Kant se la formularon con pasión): ¿cómo puede ser que sepamos tanto a partir de tan poco? Sabemos de la bondad perfecta, y el esclavo en el *Menón* sabe geometría porque el alma estuvo antaño separada del cuerpo (y, presumiblemente, volverá a estarlo) y vio estas cosas ella sola con toda claridad. Aprender es recordar (*Fedón* 91 e). Ahora bien, cuando el alma está encarnada, la percepción sensorial ordinaria la confunde, aunque puede darse algún respiro con la contemplación de objetos eternos a los que es afín y que se ve impulsada a redescubrir; pero, por supuesto (*Fedón* 66), tal contemplación será siempre imperfecta en tanto en cuanto el alma y el cuerpo permanezcan juntos.

La idea del conocimiento subconsciente se remonta a muy atrás en Platón y no hay duda de que fue adoptada por él, bajo alguna forma original, de aquellos (los pitagóricos) a quienes menciona en el *Fedón* 62 b, que sostenían que el alma está prisionera en el cuerpo, y que tiene una morada en otro lugar a la que va y de la cual regresa. Por supuesto, el profeta divinamente inspirado era en Grecia (como en

cualquier otro lugar) una figura familiar: el hombre que de manera misteriosa sabe más de lo que puede explicar o comprender. La mente humana está comunicada potencialmente con «otro lugar» recóndito; y los poetas, según la tradición, en tanto que seres inspirados, podrían ser considerados como videntes. Las Musas, al fin y al cabo, son hijas de Memoria, y Apolo (*Crátilo* 405 a) es ambas cosas: profeta y músico. En el *Fedro*, la locura profética y la locura poética están yuxtapuestas. Está claro que a Platón le fascinaba la naturaleza subconsciente de la inspiración artística, de la que se mofa constantemente pero que él también utiliza como pista. En el *Protágoras* (347 e), prefiere la compañía de los filósofos a la de los poetas, porque estos nunca saben de lo que hablan. En el *Menón*, sin embargo, se pregunta: ¿puede enseñarse la virtud? No, ni siquiera por Temístocles, Arístides o Pericles. Algunas cosas son enseñables (διδακτόν), y otras deben de ser «recordadas» (ἀναμνηστόν, 87 b). Incluso los hombres sabios con un claro sentido del Estado se parecen a los poetas en que no conocen la fuente de su sabiduría. Platón concluye que la sabiduría nos llega de algún modo «por un don divino» (θείᾳ μοίρᾳ, 100 b). Por supuesto, no hay límite al poder de recordar porque «la naturaleza [está] toda emparentada consigo misma, y [...] el alma ha aprendido todo» (81 d), de tal manera que mediante la recuperación de una cosa podemos, con este proceso misterioso, seguir descubriendo otras. Una mente creativa establece nexos instintivamente, y una idea profunda reúne lo ignoto con lo familiar e ilumina su propia evidencia. Por ejemplo, en la *República* (572 a) Platón habla de aplacar la rabia buscando deliberadamente el sueño mediante pensamientos apacibles; y la discusión sobre educación en las *Leyes* muestra cuánto había reflexionado sobre los poderes de la persuasión «subliminal».

El mundo redescubierto a través de la *anamnesis* es el mundo de las Ideas, y las Ideas tienen en el pensamiento platónico una historia que es a la vez compleja y oscura. La más hermosa visión de las Ideas como objetos de veneración y de amor nos la ofrece el *Fedro* (250), donde (en un mito) se las llama «realidades» o «entidades» (ὄντα), *quasi* cosas que pueden contemplarse como si desfilaran en procesión. Son vistas «solo por el alma» cuando busca «solo ella» (*Fedón* 66 d, 79 d), y se las asocia, por tanto, con la esperanza de la inmortalidad del alma. La Idea de Belleza (*Banquete* 211) irradia brillo en y por sí misma, única y eterna, mientras que las Ideas «en nosotros» están contaminadas y son «basura» caída. Los «amantes de suspiros y sonidos», incluidos los entendidos en arte, están «soñando» (*República* 476) porque toman por realidad lo que es una semejanza. No tiene uno que adentrarse mucho en la obra de Platón para ver que la explicación aristotélica del origen de la teoría de las Ideas en términos de «lógica» es solo una parte del tema. Desde el principio, la necesidad de las Ideas es, en la mente de Platón, una necesidad moral. La teoría expresa la certidumbre de que la bondad es algo indudablemente real, unitario, de alguna manera simple, y no está expresada con plenitud en el mundo sensible, por lo cual vive en otro lugar. En contextos concretos, la elocuencia y el poder de la evocación de Platón pueden por sí solos persuadirnos de que comprendemos pero, en verdad, nunca es fácil ver qué se supone que son las Ideas, puesto que al hablar de ellas Platón se mueve continuamente entre la ontología, la lógica y el mito religioso. F. M. Cornford argumenta que cuando la teoría hace su aparición por primera vez «el proceso de discriminar los conceptos de las almas aún no ha llegado muy lejos en el pensamiento de Platón» (*From Religion to*

*Philosophy*, sección 132[8]). La Idea había sido originalmente concebida como una porción del material del alma, o un alma-grupal daimónica[9]. Apenas es posible desarrollar una idea semejante con precisión; Platón habla de las Ideas con una notable combinación de absoluta confianza y cuidadosa ambigüedad. En tanto en cuanto el Sócrates histórico estuvo interesado en estudiar conceptos morales, podría parecer que las primeras Ideas eran definiciones o (en el sentido moderno) universales. Sin embargo, la tendencia a su reificación empieza también temprano. La Idea representa el *definiendum* tal y como es en sí mismo (αὐτὸ καθ' αὑτό); y, en el *Protágoras* 330 c, incluso nos dice que la Justicia es justa. Las primeras Ideas también «participan» de los particulares, dándoles así definición y cierto grado de realidad. Pero desde el *Fedón* en adelante Platón desarrolla, especialmente en contextos morales y religiosos, una imagen de las Ideas como objetos de visión espiritual, inmutables, eternos e independientes, a los que se conoce de manera directa y no mediante el uso del lenguaje (proposiciones). La vida ordinaria es una vida ilusoria. El descubrimiento de la verdad y la realidad, la conversión a la virtud, se produce con la visión expedita de las Ideas trascendentes. Al mismo tiempo, Platón critica, e incluso ataca, esta imagen de la Ideas como objetos de visión espiritual, sin por ello apartarse de ella; aparece de nuevo bajo una espléndida forma mitológica en el *Timeo*,

[8] Cornford, Francis Macdonald, *De la religión a la filosofía*, Editorial Ariel, Barcelona, 1984.

[9] Los términos originales en inglés *daemon*, y *daemonic*, que hacen referencia a aquello divino, sobrenatural, fuerza inspiradora o espíritu interior cuya naturaleza está entre lo humano y lo divino, se han traducido por «daimon» y «daimónico».

y es evidente que expresa algo que Platón no puede formular de ninguna otra manera. La última referencia a las Ideas es sobria y está en las *Leyes* 965: «¿Acaso habría una observación y contemplación más exacta para cualquiera de cualquier cosa que el ser capaz de mirar las muchas y desiguales cosas en una única especie?». El lenguaje de la visión parece aquí claramente metafórico. Dicen que una tardía y misteriosa doctrina no escrita asoció a las Ideas con números (el Bien es el Uno), pero poco puede decirse al respecto. Platón jugó de muchas formas con los conceptos de uno, múltiple y límite, y parece poco probable que la doctrina de los «números» represente algo completamente nuevo. La dialéctica (la filosofía) sigue las vicisitudes de las Ideas, apareciendo así a veces como una visión mística, como una clasificación meticulosa, o como la habilidad de hacer distinciones y discernir diferencias relevantes (*Político* 285 a y *Filebo* 16-17).

Las dudas más radicales acerca de las reificadas o visionarias Ideas surgen en el *Parménides,* el *Teeteto* y el *Sofista.* En el *Parménides,* un Sócrates juvenil intenta exponer una doctrina de las Ideas que Parménides somete a demoledora crítica. No puede atribuirse ningún sentido a la Idea de «participación»: la relación entre un particular y la Idea «similar» lleva a una despiadada regresión (argumento del «tercer hombre») y es, por lo general, imposible establecer cómo pueden conocerse las Ideas. Parménides acucia también a Sócrates con la pregunta: ¿de qué son Ideas? La teoría ha prosperado a partir de la consideración de las grandes Ideas morales, las Ideas matemáticas de la *República,* y de otras Ideas respetables de gran generalidad. Pero ¿hay Ideas de todo, incluso de cosas tan triviales como el barro, el pelo y la suciedad? (tal y como sugeriría el pasaje de la *República* 596 a, donde se asocia a las Ideas con nombres

comunes). Cuando Sócrates se dispone a decir que no, Parménides le espeta con todo el derecho que si se rinde ahí es porque aún no es un filósofo. Al mismo tiempo, y a pesar de sus críticas y preguntas, Parménides sostiene que (de algún modo) las Ideas son necesarias para el conocimiento y el discurso, puesto que «debes siempre significar la misma cosa mediante el mismo nombre» (147 d). El *Teeteto* no se refiere directamente a las Ideas, aunque se discuten determinadas «cualidades comunes» importantes (185 c). El diálogo atañe principalmente a la absoluta diferencia entre conocimiento y opinión, que era uno de los pilares originales de la teoría. Al hablar de la disputa entre los seguidores de Parménides y los de Heráclito (el hombre Uno y el hombre flujo), Sócrates, que rechaza el «movimiento total» y la «inmovilidad total», anticipa los argumentos del *Sofista*; y en 182 b se nos dice que nada es uno «solo por sí mismo» (αὐτὸ καθ' αὑτό). Se pasa a considerar la «falsa opinión» (¿cómo es que hacemos juicios equivocados?), y hay un largo e inacabado intento de definir el «conocimiento». En la discusión se rechaza la idea de que el conocimiento sea percepción (la presencia evidente de lo conocido donde la mente lo «toca») o de que sea opinión verdadera, u opinión verdadera con una explicación (*logos*) adjunta; la habilidad de distinguir los particulares implica siempre mayor discernimiento de diferencias relevantes del que puede expresarse inequívocamente, así que los particulares yacen, inaccesibles, bajo la red del modo de expresión.

En el *Sofista* (donde Teeteto es interrogado por un visitante seguidor de Parménides y Zenón) hay una vuelta a las Ideas y se retoman problemas que habían quedado sin resolver en el *Parménides* y el *Teeteto*. ¿Qué es el conocimiento? ¿Qué son la negación y la mentira? ¿Cómo es

que las Ideas son esenciales para el pensamiento? ¿Cómo entra el Ser en el Devenir, cómo puede? Platón también da un paso importante al aceptar (248) que aquello que conoce (el alma, ψύχη) debe ser tan real como lo que es conocido (las Ideas). Esto deja el camino expedito al *Timeo* y al muy realzado papel de ψύχη en dicho diálogo y en las *Leyes*, donde el Alma, auténtica conocedora de la verdad, aparece como una mediadora entre el ser inmutable y el mundo sensible, cuyo estatus de realidad va mejorando silenciosamente a partir de ahora. El Ser debe acomodar tanto el movimiento como el reposo y Platón reconoce aquí la necesidad de una teoría del movimiento como parte de una teoría de lo real, y se aproxima más así a los intereses científicos de sus predecesores, intereses que él mismo persigue en el *Timeo*. El pretexto formal del *Sofista* es el uso del método dialéctico de la «división» para definir «sofista». Esto plantea cuestiones sobre las clases de imitación y falsificación, y, a continuación, sobre el problema más general de la negación, donde, en el curso de una compleja discusión, el «forastero de Elea» critica las posturas mantenidas por los «Amigos de las Ideas» (probablemente, la doctrina del propio Platón en sus comienzos). ¿Cómo podemos hablar de lo que no es? ¿Cómo es que los juicios erróneos tienen sentido? ¿Cómo puede haber falsas opiniones, imitaciones, imágenes, pinturas, fraudes, copias y productos de la mimesis? Estos forman parte del repertorio del sofista, a quien se define finalmente como un productor de imágenes irónico, ignorante y fantasioso, que intenta escapar de la censura negando la existencia de la falsedad y la validez de la razón. Se precipita en lo ignoto del no-ser y se las arregla mediante la práctica (254 a). El diálogo explica que si hemos de ver cómo los juicios falsos son significativos debemos evitar las viejas confron-

taciones *eleáticas* entre el ser absoluto y el no-ser absoluto (el forastero admite que esto tiene algo de parricidio y que está involucrado el Padre Parménides). Logran que Teeteto admita que el no-ser parece entretejerse bastante con el ser (240 c), y el forastero explica que el no-ser no es el opuesto del ser, sino esa parte del ser que es diferente u otra cosa (257-258). Cuando negamos que algo es X, no estamos negando que es, sino sosteniendo que es otra cosa. Esto es posible porque el mundo no es una unidad compacta ni un flujo inaprensible, sino una red ordenada de lo mismo y lo diferente (249). Esta red (συμπλοκή) hace que sean posibles la falsedad y el engaño así como, también, la verdad y el lenguaje. Son las Ideas las que están conectadas así, de forma sistemática, y que aquí figuran como clases. «Derivamos el discurso significante del entretejerse de las Ideas» (259 e). Este entretejimiento depende de la enorme presencia de ciertas «grandes especies» de conceptos estructurales muy generales o de rasgos lógicos: existencia, mismo, diferente, reposo, movimiento. Se los compara con las vocales que se juntan con otras letras en un número limitado de agrupamientos permitidos (253 a). La realidad es tal que algunas cosas son compatibles, otras incompatibles; algunos arreglos son posibles y otros imposibles (253 c) (Wittgenstein, resolviendo el mismo problema, ofrece argumentos similares en el *Tractatus*[10]. Acerca de la relación entre el *Teeteto* y el *Sofista*, con alguna mención a Wittgenstein, véase el comentario de McDowell[11] sobre el *Teeteto* 201-202). La cuestión de las Ideas no es solo una cuestión sobre lo uno y lo múltiple a responder mediante una

[10] Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Filosoficus*, Editorial Tecnos, 2007, y Alianza, 2007.

[11] La autora se refiere a John Henri McDowell.

dialéctica de la clasificación, tal y como se menciona en el *Filebo* 16 y en el *Fedro* 266 b y en las *Leyes* 965. Es una cuestión de estructura lógica, de significado. Es la estructura deseada por Sócrates en el *Parménides* 130 a. También se la contempla (aunque sin referencia a las Ideas) en el *Teeteto* (185-186) como parte del argumento contra la consideración del conocimiento como percepción. En la *República* se sugiere de manera bastante oscura una red de entrelazamientos de Ideas (συμπλοκή, 476 a) (¿tienen «relaciones necesarias» como en matemáticas?), y a la mente liberada se la presenta (511 c) moviéndose entre ellas sin intermediarios («Comprendo, aunque no suficientemente», dice Glaucón. La idea del Bien como primer principio nunca es realmente explicada). En el *Fedón* (99 e) Sócrates había admitido que él no habría podido mirar el sol y tendría que haber vuelto a los *logoi* (las proposiciones, el discurso), los cuales, añade, no eran para ser pensados como imágenes (es decir, eran locución y no objetos de percepción).

Al final lo que queda aclarado en el *Sofista* es que, para nosotros, el sistema de Ideas es accesible solo mediante el discurso. Pensar es hablar interiormente (*Sofista* 263 e, 264 a, y el *Teeteto* 190 a) (el argumento de Platón no depende de hecho de esta identificación, que es atinadamente negada por Wittgenstein, *Investigations*[12], pág. 217. Véase también *Tractatus* 4.002). Aquí es donde viven la verdad y el conocimiento, y también la verosimilitud y la falsedad. Y puesto que la realidad es sistemática (a causa de la ordenada intrusión del no-ser en el ser), la escritura y la imitación, la falsificación y el arte, y la sofística son posibles, y somos capaces de decir, significativa y plausiblemente, lo

[12] Wittgenstein, Ludwig, *Investigaciones Filosóficas*, Editorial Crítica, 2004.

que no es así: fantasear, especular, contar mentiras y escribir historias. En un mundo semejante, el sofista, en tanto que charlatán y mentiroso, es un fenómeno natural, pues para que la verdad exista la mentira debe poder existir también. Aún más, si el conocimiento está en el nivel del discurso (en lo que concierne al *Sofista*), entonces, en el sentido último quizá místico (cuasi estético) que hemos entrevisto antes, no podemos conocer las Ideas. En el *Fedón* se habla de una huida fuera del cuerpo, y en el *Teeteto* (176 b) se nos dice incluso que huyamos hacia los dioses. En el *Sofista* se discute el conocimiento sin insistir en semejantes traslados. La imagen del conocimiento como un contacto directo, como ver con el ojo de la mente (aunque Platón vuelve a usarla más tarde de nuevo) da paso aquí al concepto del conocimiento como uso de proposiciones y familiarización con la estructura. La verdad yace en el discurso y no en visiones; así, la mente no puede acceder directamente ni a los particulares, pequeños e indivisibles (en el *Teeteto* acaba por admitirse que es incognoscible) ni a las Ideas, en tanto que indivisibles, suprasensibles e independientes. Al sofista lo describen (254 a) como si estuviera en el interior de la Caverna. Pero no hay imágenes que describan el progreso espiritual, y el diálogo hace una reivindicación del conocimiento menos intensa que la rechazada en el *Teeteto* (que el conocimiento es percepción) o que la expuesta en la *República* (que el conocimiento es, de algún modo, estar cara a cara con las Ideas).

Quizá sea posible ahora discernir razones más profundas de la hostilidad de Platón hacia la escritura y la práctica de la imitación, incluido aquí el arte mimético. A una le asombra la semejanza que guarda la venenosa descripción que se hace del sofista con las descripciones del artista hechas en otros lugares. Si la mentira ha de ser posible,

entonces puede existir un auténtico arte del engaño (264 d). El ideal del conocimiento es ver cara a cara, y no a través de un cristal oscuro (*eikasia*). Sin embargo, la verdad comprende el habla, y el pensamiento es un habla mental, así que el pensamiento ya es simbolismo antes que percepción: un mal necesario (sobre la ambigüedad de los males necesarios, y de los problemas del *Sofista* en general, véase el brillante ensayo de Jacques Derrida, *La Pharmacie de Platon*[13]). Lo más que cabe esperar es un destello de comprensión ultraverbal que puede acaecer durante las mismas discusiones filosóficas siempre que un discurso entrenado, cuidadoso e informado haya preparado el escenario (*Carta VII* 341 c). El lenguaje mismo, hablado, ya es bastante malo. La escritura y el arte mimético son la introducción de otros símbolos y de *logoi* discursivos o *quasi-logoi* que de una situación de carencia hacen deliberadamente algo peor y conducen a la mente en dirección errónea (Derrida comenta este uso frecuente que hace Platón de la palabra φάρμακον, fármaco, para denominar lo que puede matar o curar. La escritura es descrita como φάρμακον en *Fedro* 275 a). El sofista es odioso porque juega con una discapacidad que es seria, se vanagloria de crear imágenes sin conocimiento, y, viviendo en un mundo de ficción, difumina la distinción entre lo verdadero y lo falso (260 d). Es un subjetivista, un relativista y un cínico. En el proceso de división que conduce a la definición de un sofista, incluso al artista que copia se le concede una posición ligeramente superior en el reino de la *eikasia*, el mundo de las sombras de la Caverna, mientras que se describe al sofista como εἰρωνικὸς μιμητής, un imitador irónico

[13] *La Farmacia de Platón*. No consta edición disponible de esta obra en castellano.

(εἰρωνικός se traduce a veces como «insincero», aunque «irónico» transmite el doble sentido, cauto e inteligente que se requiere aquí). Los imitadores irónicos (al contrario que los inocentes) han sido trastornados por la filosofía, y, con la experiencia del fragor de las discusiones (286 a), sospechan —no sin inquietud— que en verdad ignoran lo que públicamente declaran comprender. Podemos traer de nuevo a colación la ἀδολεσχίας καὶ μετεωρολογίας φύσεως πέρι: la discusión y elevada especulación sobre la naturaleza de las cosas, mencionada en el *Fedro* (269 e), que requiere todo arte que se precie, y de la que Pericles fue tan afortunado de tomar de Anaxágoras unas breves nociones. También se nos recuerda la descripción del artista contenida en el Libro X de la *República* (599 c) como un falso y convincente sabelotodo que puede imitar «los discursos de los médicos». Verdad es que el artista comienza a parecerse a una suerte especial de sofista y que no es el menor de sus delitos dirigir nuestra atención hacia lo particular, que presenta como intuitivamente cognoscible, cuando, en lo que concierne a su cognoscibilidad, la filosofía tiene serias dudas, y de peso. El arte deshace el trabajo de la filosofía fundiendo deliberadamente el conocimiento por experiencia y el conocimiento por descripción.

Hasta ahora la discusión ha versado sobre el arte, y ya es hora de hablar de la Belleza, a la que Platón atribuye, por el contrario, un papel muy importante. En tanto que agente espiritual, en Platón el arte queda excluido de la Belleza. En la obra de Platón, como ya he dicho, hay una gran preocupación por las formas de salvación. Podemos hablar de una (democrática) «forma de justicia» que, sin conducir de manera ineludible a la verdadera iluminación, está abierta a cualquiera que sea capaz de armonizar moderadamente bien los diferentes niveles de su alma bajo la guía general

de la razón. No se eliminarían los deseos propios de cada nivel pero se conseguiría, bajo el liderazgo de la razón, su óptima y general satisfacción. La parte inferior, en verdad, es más feliz si está controlada racionalmente. En la *República* es donde este egoísmo razonable sería accesible a los órdenes inferiores. En realidad, Platón pensaba que pocos podrían «salvarse», pero concedió que muchos podrían llevar una vida justa en sus propios niveles espirituales (las dudas que surgen al final del Libro IX de la *República* atañen seguramente a la existencia del estado ideal en tanto que estado real, y no a incertidumbres acerca de su más importante eficacia en tanto que alegoría del alma). En las *Leyes* se ofrece un escenario más desalentador del estatus de un hombre justo y corriente. Platón observa que la mayoría de la gente quiere poder y no virtud (687 c) y que, para preferir justicia, deben ser formados mediante placer y dolor (el arte puede aquí echar una mano). Por supuesto, la justicia es, de hecho, más agradable y mejor que la injusticia, pero, incluso si no lo fuera, sería conveniente decir que lo es (653, 663). Los sistemas políticos hacen a los hombres buenos o malos. El camino de la justicia está subordinado a otros dos caminos más elevados, a los que llamaré «el camino de Eros» y «el camino del cosmos». En tanto en cuanto la justicia implica una armonía de deseos, y si todos los deseos existen para bien (tal y como Platón nos dice en el *Banquete* 205 e) bajo la apariencia de lo bello, entonces el camino de la justicia podría conducir a vías más elevadas, e incluso el más humilde ciudadano podría sufrir un trastorno divino. En la *República*, aunque se menciona «lo Bello» (por ejemplo, en 476 b), es el estudio de las matemáticas lo que nos franquea el paso a una sabiduría superior y no la ciencia o el amor a la Belleza; y aunque las matemáticas también son «bellas» aún no se pone énfasis en ello.

Con su concepto de lo bello, Platón concede al amor sexual y a la energía transformada por el sexo un lugar central en su filosofía. El amor sexual (Afrodita) como poder cósmico ya había aparecido con el pensamiento presocrático, en la doctrina de Empédocles (fr. 17). El Eros de Platón es un principio que conecta el más común de los deseos humanos con la moralidad más elevada y con la pauta de la creatividad divina en el universo. Más de una vez, Sócrates sostiene que es un experto en amor (*Banquete* 177 e, 212 b, y *Fedro* 257 a). A pesar de la reiterada declaración de Platón de que los filósofos deberían mantenerse castos y de sus exigencias de que el alma debe intentar escapar del cuerpo, le preocupa la totalidad de Eros y no solamente un destilado sin pasión. El Eros que Diotima describe a Sócrates en el *Banquete* no es un dios, sino un demonio, un espíritu mediador de necesidad y deseo, un hijo trastornado de Pobreza y Abundancia. Pobre y sin techo, es una suerte de mago y sofista, siempre maquinando en pos de lo bueno y bello; ni sabio ni tonto, sino un amante de la sabiduría. Deseamos aquello de lo que carecemos (los dioses no aman la sabiduría porque la poseen). Este Eros, que es amante no amado, es el ambiguo mediador espiritual de la humanidad y el espíritu que la mueve. Eros es el deseo de bien y de gozo que está activo en todos los niveles del alma y, a través del cual, somos capaces de empezar a involucrarnos en la realidad. Esta es la fuerza fundamental que puede liberar a los prisioneros y empujarlos hacia las satisfacciones más elevadas de luz y libertad. Es también la fuerza que halla expresión en los desbocados apetitos del tirano (a quien se describe en los Libros VIII y IX de la *República*). Hay una cantidad limitada de energía anímica (*República* 458 d), de forma que, para bien o para mal, un deseo debilitará a otro. Eros es una

forma de deseo de inmortalidad, de posesión perpetua del Bien, sea lo que sea lo que entendamos por Bien. Este deseo adopta la forma de un anhelo para crear en —y a través de— la Belleza (τόκος ἐν καλῷ, *Banquete* 206 b), que puede parecer amor sexual (las *Leyes* 721 b), o amor a la fama (los poetas tienen hijos inmortales), o amor por el conocimiento (son estos los tres niveles de deseo explorados en la *República*. El deseo debe ser purificado en todos los niveles). Diotima continúa hablando a Sócrates a propósito de esta erótica en la que incluso él podría iniciarse, aunque los verdaderos misterios estén más allá. El iniciado no ha de contentarse con una sola encarnación de la Belleza, sino que será empujado desde la belleza física a la belleza moral, a la belleza de las leyes y *mores* y hacia todas las ciencias y enseñanzas, y así hasta escapar de «la mezquina esclavitud del caso particular». El amor carnal enseña que aquello que queremos está siempre «más allá» y nos da una energía que puede ser transformada en virtud creativa. Cuando un hombre ha dirigido así su pensamiento y su voluntad, hacia la belleza de la mente y del espíritu, tendrá de improviso la visión, que le viene por la gracia, θείᾳ μόιρᾳ, de la Idea de Belleza misma, absoluta, impoluta y pura, αὐτὄ καθ' αὐτό μεθ' αὐτοῦ μονοειδὲς ἀεὶ ὄν.

F. M. Cornford (*The Unwritten Philosophy*[14]) dice con brillantez: «el mejor comentario que puede hacerse sobre el *Banquete* está en la *Divina Comedia*». Cita el final del *Purgatorio*, Canto XXVII. Conforme Dante se despide de la sabiduría humana de Virgilio y experimenta el impulso magnético de la sabiduría divina en la persona de Beatriz, siente (como el alma en el *Fedro*) que le crecen alas.

[14] Cornford, Francis Macdonald, *La filosofía no escrita*, Editorial Ariel, 1974.

Virgilio le dice que la felicidad —que los mortales buscan bajo tantas formas— dejará ahora por fin que sus ansias se aplaquen, y, desde ese momento, la propia voluntad y el deseo, perfeccionados, serán su legítimo guía: *Tratto t'ho qui con ingegno e con arte; lo tuo piacere omai prendi per duce*[15].

El *Banquete* y el *Fedro* son dos de los grandes textos eróticos de la literatura universal. El *Fedro* describe el amor espiritual en los más inusuales e intensos términos físicos (cómo al alma le crecen alas, 251), y aquí Platón es condescendiente con la poesía, pues admite que el buen poeta es un loco divinamente inspirado. Sin embargo, la forma más elevada de divina locura es el amor a la Belleza, esto es, enamorarse (249 d). Amamos la Belleza porque nuestra alma recuerda haberla visto antes del nacimiento, cuando contempló las Ideas desveladas: «plenas y puras y serenas y felices las visiones en las que hemos sido iniciados y de las que, en su momento supremo, alcanzábamos el brillo más límpido, límpidos también nosotros» (250 c). Pero, cuando el alma se encarna, se olvida en parte, y solo se acuerda confusamente cuando ve las copias terrenas de las Ideas. Para la mente de esta alma encarnada, las copias de la sabiduría, la justicia y la templanza son, por lo general, inciertas, pero la Belleza es, en sus diversas instancias, la Idea que se ve con mayor claridad (ἐκφανέστατον), la más conmovedora y la más reminiscente de aquella visión que se tuvo de ella en la pureza celestial. ¡Qué frenesí de amor despertaría la sabiduría si pudiera mirarse bajo semejante claridad! Platón continúa su exposición con la imagen del alma como un auriga con un caballo bueno y otro malo. Cuando se aproximan al amado, el caballo malo y lujurio-

[15] En italiano, en el original. Hasta aquí te he traído con ingenio y arte: toma desde ahora a tu placer por guía.

so se desboca y ha de ser sometido brutalmente, mientras que el caballo bueno es obediente y modesto. La Belleza se muestra ante lo mejor del alma como algo digno de ser deseado pero respetado, adorado pero no poseído. A la Belleza absoluta, tal y como el alma la recuerda ahora, le asiste la castidad. El amor provoca la *anamnesis* y el Bien llega a nosotros bajo la apariencia de lo bello, como se nos dice también en el *Filebo*.

Este relato, mitad mítico mitad metafísico, gráficamente sugiere tanto el comienzo como el fin del proceso del despertar. Buscamos con fervor variados «bienes» que no logran satisfacernos. Por lo general, cabe que la virtud no nos atraiga, pero la Belleza ofrece valores espirituales bajo una forma más accesible y atractiva. Lo bello en la naturaleza (y, nos gustaría añadir, en el arte) reclama y recompensa la atención puesta en algo que se entiende como enteramente externo e indiferente al codicioso ego. Ni podemos poseer lo bello ni asimilarlo (tal y como también explica Kant). En este instructivo sentido, lo bello es trascendente y puede proveernos la primera imagen (en el sentido de experiencia) de la trascendencia, posiblemente, la más persistente. «Enamorarse», un proceso violento que Platón describe de manera vibrante más de una vez (el amor es abnegación, abyección, esclavitud), constituye para muchas personas la experiencia más extraordinaria y reveladora de su vida y por la cual repentinamente se le arrebata al yo su protagonismo y el ego soñador es empujado de golpe a la conciencia de una realidad completamente independiente. El amor, bajo esta forma, puede ser un preceptor un tanto ambiguo. Platón ha admitido que Eros tiene un poco de sofista. El deseo que siente el robusto ego (el caballo malo) de dominar y poseer al amado, más que de servirlo y de adorarlo, puede llegar a cobrar una

fuerza abrumadora. Queremos despojar al otro de realidad (desrealizarlo), devorarlo y absorberlo, someterlo al mecanismo de nuestra propia fantasía. Pero un amor que, sin dejar de amar, consigue respetar al amado y, en lenguaje kantiano de nuevo, tratarlo no como un medio, sino como un fin acaso sea el más iluminador de los amores. La insistencia de Platón en que el amor (homosexual) debe ser casto puede tomarse literalmente, pero también como una imagen de la naturaleza trascendente e indómita de la Belleza. Que el amor casto enseña es, naturalmente, una forma de hacer ver el aspecto moral común a los diálogos eróticos. Platón ensalza en las *Leyes* el amor ordenado del matrimonio y anuncia la igualdad entre los sexos. Pero la vida familiar no cabía en su imaginación y no sugiere que sea el altruismo lo que aquí se ha de aprender esencialmente: un hecho con el que se ha ganado la hostilidad de algunos críticos. La disputa metafísica que los mitos eróticos arropan tan apasionadamente gira en torno a que el sentido de la Belleza disminuye la gula y el egoísmo y dirige la energía del alma en dirección a lo real y al bien. En tanto en cuanto Platón argumenta este aserto mediante la teoría de las Ideas (que, como él mismo admite, está plagada de dificultades), puede parecer oscuro y menos que convincente. Lo que es más convincente y muchísimo más claro (y, en cierta medida, se puede separar del sistema metafísico principal) es la psicología moral que se nos ofrece aquí y en la *República*: una psicología que provee de forma implícita una explicación del Mal (cómo el Bien degenera en egoísmo) mejor que las que, en otros lugares, han podido ofrecernos argumentaciones platónicas más estrictamente filosóficas (por ejemplo, en el *Filebo*). Eros es el deseo del Bien el cual, de un modo u otro, es siempre el mismo incluso cuando se busca un «Bien» degenerado.

La comparación con Freud es interesante y obvia, y se nos habría ocurrido incluso aunque el propio Freud no hubiera confesado abiertamente, en varias ocasiones, su deuda con Platón y Empédocles («La sexualidad ampliada del psicoanálisis coincide con el Eros del divino Platón», *Tres ensayos para una teoría sexual*[16]). Ciertamente, Freud sigue una línea fundamental del pensamiento de Platón cuando considera que el sexo es una suerte de energía espiritual universal, una fuerza ambivalente que puede emplearse tanto con fines destructivos como para el Bien. Freud hace también una división tripartita del alma y describe la salud de esta como la armonía entre las tres partes. Igual que Platón (*República* 439), y siguiendo a Empédocles (Amor y Lucha), Freud dividió el alma primero en dos, describiéndola como un jinete o un estado dividido en clases. Las razones de su preferencia por un trío son las mismas de Platón: una pelea sin mediación no ofrece un cuadro realista de la personalidad humana. Kant tenía sus propias y claras razones para rechazar la mediación. Los intentos de mediar de Hume producen una parte de lo mejor de su obra. La psicología de Platón se habría beneficiado de un estudio más prolongado del área central. A menudo dice del alma que está enferma y que necesita terapia. Ambos, Platón y Freud, sienten el profundo deseo de sanar mediante la promoción de la conciencia de la realidad. Pero Freud sostiene que entendemos la realidad a través del ego y no a través de la «severa agencia crítica» del ideal, mientras que Platón defiende que, por encima de un razonable egoísmo, hay una

[16] Freud, Sigmund, *Tres ensayos para una teoría sexual* [*Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*]. Existen numerosas versiones de las obras de Freud en castellano.

facultad moral pura que discierne el mundo real y a la que, en propiedad, corresponde la soberanía. En otras palabras, Platón está a favor de la religión y del Padre: sería difícil sobrestimar el efecto que tuvo en él la muerte de Sócrates y, aunque él nunca «inventa» a un «Dios Padre» de importancia primordial, en su obra abundan imágenes de la paternidad, en tanto que Freud es contrario a la religión y a los padres. Freud prohíbe el paso a lo más alto y da al ego el derecho al control supremo. Por supuesto, el Eros de Platón, el negociador daimónico entre Dios y el hombre, representa una sexualidad que es, casi en su totalidad, capaz de transfigurarse en algo más elevado (en los seres encarnados quizá nunca de forma completa). Puesto que lo real es el Bien, nuestra energía es «originalmente» pura. Por otro lado, Freud concibe la energía sexual como trepando (bastante precariamente) desde el nivel natural hacia el nivel ideal. Ambos pensadores comparten la idea fundamental de que el alma (o la mente) es una totalidad orgánica, con una densa red interna de relaciones, y con un material accesible limitado («Cualquiera que sepa algo de la vida mental de los seres humanos es consciente de que apenas hay algo más difícil para ellos que desistir de un placer del que una vez gozaron. En realidad, nunca podemos renunciar a nada, solo cambiamos una cosa por otra. Cuando parece que desistimos de algo, lo único que hacemos es adoptar un sustituto», *El Poeta y los sueños diurnos*[17]). Platón asentiría. Nunca un filósofo ha indicado con más claridad que la salvación concierne a toda el alma: el alma ha de ser salvada entera mediante la reconducción de su energía lejos de la fanta-

[17] Freud, Sigmund, *El Poeta y los sueños diurnos* [*Der Dichter und das Phantasieren*].

sía egoísta hacia la realidad. Platón no se imagina que la dialéctica pueda salvarnos y, en verdad, no será posible a menos que la totalidad del alma, incluyendo su indestructible parte inferior, esté en armonía. Respecto a esto, Platón es un implacable realista en psicología y más de una vez describe el alma como gobernada por fuerzas mecánicas gravitacionales que hacen muy difícil el cambio a mejor. En momentos de mal humor en las *Leyes* Platón habla incluso como un determinista (somos marionetas bailando en las cuerdas del impulso, 732 e), pero en otros pasajes (904 b) hace que el desarrollo del carácter dependa de nuestra voluntad y de la tendencia general de nuestros deseos. El mito de la transmigración, en el *Fedro* 247, describe un alma aspirante sujeta a cierta especie de gravedad natural, y también lo hace el lúgubre y último juicio al final de la *República*. Se ha discutido mucho hasta dónde «se creyó» Platón estas y otras doctrinas que había heredado de los pitagóricos y usado para sus propios fines. Pero, sea su dogma el que sea, no hay duda acerca de su psicología. Aquí la justicia es automática. No me parece a mí que Platón haya suavizado la antigua «justicia de Zeus» (véase el interesante argumento de Hugo Lloyd-Jones[18] en su obra homónima); ha hecho su funcionamiento más sofisticado y considerablemente más justo. No podemos escapar a la causalidad del pecado. En el *Teeteto* (176-177) se nos dice que el ineludible castigo de la maldad es simplemente ser la suerte de persona que uno es, y en las *Leyes* (904 c-d), que los malhechores están en el Hades ya en este mundo. Wittgenstein dijo de Freud que «estaba influido por la idea decimonónica de la dinámica» (*Conver-*

[18] *The Justice of Zeus*, Sather Classical Lectures, nº 42, University of California Press, Berkeley, 1983. No consta traducción al castellano.

*saciones sobre Freud*[19]). Posiblemente lo estuviera, pero el modelo dinámico ya está en Platón. Tampoco puede dudar nadie de que el concepto de la *anamnesis* influyó en la idea de Freud de la mente subconsciente, ajena al tiempo e inaccesible. Cuando Freud tenía 23 años, tradujo un artículo de J. S. Mill que trataba de la *anamnesis* (véase Rieff, *Freud*, 1959, pág. 364[20]). Sin embargo, ignoro que haya hecho alguna referencia explícita a esta doctrina.

El Eros de Platón nos inspira a través de nuestro sentido de la Belleza, pero Eros es un embaucador y ha de ser tratado de forma crítica. En las *Leyes* (687 b) se nos ha dicho que el alma humana desea omnipotencia. La energía que podría salvarnos podría, asimismo, emplearse en erigir barreras entre nosotros y la realidad de manera que podamos permanecer confortablemente en un mundo de sueños autodirigido. El estado anómalo de la neurosis representa en Freud este rechazo de la realidad a favor de un autoengaño mágico. El neurótico «confunde una

[19] Wittgenstein siguió muy de cerca los trabajos de Freud, pero nunca escribió sobre él. Su crítica a Freud y al psicoanálisis está contenida de manera muy dispersa, bien en sus escritos filosóficos, bien en una serie de notas recopiladas por Rush Rhees, amigo del filósofo vienés, quien editó las conversaciones mantenidas entre ambos a propósito de Freud y el psicoanálisis. No consta versión en español en papel de esta obra de Rhees a la que alude Iris Murdoch, *Conversaciones sobre Freud*, pero sí versiones digitales en la red. A su vez, *Conversaciones sobre Freud* forma parte de otra obra mayor de Rhees: *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief* [Conferencias y Conversaciones sobre la Estética, la Psicología y la Creencia Religiosa].

[20] La autora se refiere aquí a la obra *Freud: the Mind of the Moralist*, de Philip Rieff. Existe traducción en español: *Freud: la mente de un moralista*, Paidós, Biblioteca Psicologías del siglo xx, 1966.

conexión ideal con una real» y «sobrestima el proceso psíquico como opuesto a la realidad». Sigamos yendo de la mano de Freud y miremos otra vez hacia atrás, desde Eros hacia el arte. En *Tótem y Tabú,* Freud afirma: «en nuestra civilización, la omnipotencia del pensamiento solo se ha mantenido en el arte». Comparte con Platón una profunda desconfianza hacia el arte, y también su interés por la naturaleza de la inspiración, solo que Freud, naturalmente, confrontado con el esplendor de la tradición europea cuando más segura estaba (no lo está tanto ahora), no se atreve a ser demasiado grosero con el arte. «Ante el problema del artista creativo, el análisis debe, ¡ay!, deponer sus armas» (*Dostoievski y el parricidio*[21]). Sin embargo, Freud no deja, de hecho, que el arte quede indemne. En otro lugar (en su escrito sobre *El poeta y los sueños diurnos),* nos ofrece una llamativa definición de la obra de arte que está lejos de ser halagadora. Todos tenemos fantasías personales que escondemos y que serían repugnantes si las expresáramos. «El *ars poetica* esencial reside en la técnica mediante la cual superamos nuestro sentimiento de repulsión... El escritor suaviza el carácter egotista del soñar despierto mediante cambios y apariencias, y nos soborna con la oferta de un placer puramente formal —es decir, estético— en la presentación de sus fantasías». Freud describe el soborno estético como una «anticipación del placer» (*Vorlust*[22]) similar a las que llevan al orgasmo (concepto este del que habla más extensamente en *Tres ensayos para una teoría sexual*[23]).

[21] Freud, Sigmund, *Dostoievski y el Parricidio* [*Dostojewski und die Vatertötung*].

[22] En alemán en el original, anticipación del placer.

[23] Freud, Sigmund, *Tres ensayos para una teoría sexual* [*Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*].

La obra de arte es entonces un seudoobjeto (ο εἰκών) mágico situado entre el artista y su cliente, a través del cual ambos pueden continuar sin restricciones, y por separado, sus vidas de fantasías privadas. «El verdadero gozo de la literatura procede de la descarga de tensiones de nuestras mentes. Quizá mucho de lo que causa este resultado consiste en que el escritor nos pone en una situación en la que podemos disfrutar de nuestros sueños diurnos sin reproche ni vergüenza».

En la *República* (606 a), Platón dice que el artista hace que lo mejor del alma «afloja la vigilancia». Una de las sutilezas de la definición que da Freud es su indiferencia ante el «valor formal» de la obra de arte, ya que lo realmente activo y realmente atractivo es la fantasía que oculta. Como dice W. H. Auden —una observación que podría haber hecho Platón—, ningún artista puede evitar que su obra sea utilizada como magia, porque eso es lo que, en secreto, todos, sesudos o del montón por igual, queremos que el arte sea» («Squares and Oblongs», *Poets at work*[24]). Difícilmente cabría desear una caracterización más rotunda del arte como algo que pertenece a la parte inferior del alma y produce lo que en esencia no son sino sombras (el objeto de arte como cosa material, un pedazo de piedra o de papel, etc., sería clasificado junto a los *sensa*[25] ordinarios y visibles; lo que el artista y su cliente «ven» sería la sombra). W. D. Ross[26] dice que «Platón incurre en un error, sin duda, al suponer que el propósito del arte

[24] Auden, Wistan H., «*Cuadrados y Oblongos*», un ensayo dentro de la colección *Poets at work: Essays based on the Modern Poetry collection at the Lockwood Memorial Library*, 1948.

[25] Véase n. 1, pág. 5.

[26] William David Ross.

es producir ilusión». De hecho, la visión que tiene Platón del arte como ilusión es positiva y compleja. Las imágenes son ayudas valiosas para el pensamiento; lo más elevado lo estudiamos primero «en imágenes». Pero hay que mantener las imágenes dentro de una fructífera jerarquía de trabajo espiritual. Lo que el artista produce son «imágenes errantes». En este contexto uno podría incluso acusar al arte de especializarse en la degradación de los buenos deseos, ya que el truco del velo estético permite que el Bien descienda. El objeto de arte es una totalidad ficticia que debe su aire de satisfactoria completitud a que da paso a otro proceso, de índole bien diferente, en la vida de fantasía casi mecánica del público, y, también, en la del artista, quien, tal y como Platón señala con frecuencia, probablemente tenga una vaga idea de lo que está haciendo. Las propiedades formales del objeto de arte son engañosas. La relación del arte con el subconsciente está, como cabe esperar, en la raíz del problema. En términos platónicos el arte es una especie de peligrosa caricatura de la *anamnesis*. La naturaleza irracional e «ilimitada» del placer lo hace sospechoso, y el arte conspira con el placer, lo que es más perjudicial aún puesto que, en parte, lo hace a escondidas. Como queda explicado en el *Filebo*, los placeres de cualquier arte, excepto de los más simples, son impuros (esto es probablemente cierto respecto a cualquier definición cabal de «puro» e «impuro»). Como forma de escapismo, el arte es experto en «dar placer por contraste», lo que, pese a ser, sin duda, bien recibido por los desgraciados y dolientes mortales, sale malparado si se lo compara con (por ejemplo) el placer puro y positivo de aprender. El placer más elevado radica en la contemplación de lo inmutable, en la que se da la percepción clara y sosegada. El elemento de lo «ilimitado» en el placer del arte viene

de su vinculación con el subconsciente puramente egoísta (en términos freudianos), y arrebata el arte ἀλήθεια: la veracidad y el realismo. El arte carece de disciplina (que asegura la veracidad); la verdad en el arte es muy difícil de valorar de manera crítica. Los seres humanos son mentirosos por naturaleza, y los sofistas y artistas son los peores. El arte socava nuestro sentido de la realidad y nos alienta a creer en la omnipotencia del pensamiento. Así, el supuesto «contenido» del arte se diluye en lo «ilimitado» y no hace declaración genuina alguna. La verdad ha de estar muy segura de sí misma (como lo está en las matemáticas) antes de permitirse cualquier vinculación con el arte: así, de tener que haber arte, mejor es atenerse al bordado y al papel pintado.

Platón no dejaba de entender la neurosis como una enfermedad mental, distinta de la depravación moral o de la ignorancia intencionada para las que ἔλεγχος, un cuestionamiento implacable era la expiación adecuada. Aunque, por norma general, tenía una opinión bastante severa de la ψυχῆς, en el *Timeo* 86 b dice que la locura es una enfermedad del alma, y en las *Leyes* 731 nos insta a tratar con amabilidad a los ofensores que puedan tener remedio; en ambos contextos se reitera que ningún hombre yerra queriendo. Naturalmente, se menciona a menudo la profunda acción que la música imprime al alma, y en las *Leyes* (790) hay una referencia al arte como remedio de estados de ansiedad (sobre esto, véase E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational,* capítulo III[27]). Por supuesto, es este un aspecto de la naturaleza mágica del arte sobre el que Platón pone el énfasis a menudo. Freud

[27] Dodds, E. R., Los griegos y lo irracional, Alianza Editorial, Madrid, 2014.

advirtió que el arte puede estabilizar la neurosis sin erradicarla. El artista acepta sus flaquezas (incluso sus vicios) al emplearlos en su arte, produciendo así una estabilidad que (desde el punto de vista de la salud mental) puede ser menos que satisfactoria. El poder destructivo de la neurosis es abortado por el arte; el objeto de arte expresa el conflicto neurótico y lo desactiva. Esta suerte de transformación imperfecta y engañosa (como Freud o Platón podrían considerarlo), o seudocura, caracterizaría al artista como un «irónico copista» (lo opuesto a un inocente fantaseador) a quien han soliviantado la discusión y la especulación: un poco de conocimiento de filosofía o psicología. Una «cura» semejante puede ser considerada un deslumbrante avance (naturalmente, Freud no preveía curas totales y seguro que habría considerado que muchos artistas estaban resolviendo sus problemas de manera bastante inadecuada). Hay aquí un ingrediente de *corruptio optimi pessima*[28]. Un poeta es una amenaza porque puede corromper incluso al hombre bueno y, potencialmente, cuanto más sofisticado es el arte, más peligroso resulta. Volviendo a las imágenes de la Caverna, podríamos pensar que el artista irónico ha salido de la sombría región de *eikasia* y ha llegado hasta el fuego al que toma por su sol (el fuego en la Caverna corresponde al sol del mundo exterior, la *República* 517 b). Aquí puede reconocer las cosas que proyectan sombras como lo que son. La luz brillante y parpadeante del fuego sugiere un ego perturbado y medio iluminado al que placen y consuelan sus descubrimientos, pero que está aún, en esencia, absorto en sí mismo, sin darse cuenta de que el mundo real está en otro lugar (la educación general «inferior» ofrecida

[28] La corrupción de los mejores es la peor de todas.

en la *República* podría fomentar un egoísmo moderado y bastante racional). El precepto délfico no llama a esa clase de autoconocimiento. Quien de verdad se conoce a sí mismo conoce la realidad y se ve, a la luz del sol, como una parte de la totalidad del mundo. A pesar de sus diferentes objetivos, podría argumentarse que Platón y Freud desconfiaban del arte por la misma razón: porque caricaturiza su propia cualidad terapéutica y podría interferir en ella. El arte es un seudoanálisis y una seudoiluminación que se autosatisfacen y buscan el placer.

La Belleza es, entonces, algo demasiado importante para dejarlo en manos de artistas o para que el arte se entrometa de la manera que sea, salvo, por ejemplo, a un nivel básico de las reglas matemáticas. La naturaleza nos educa, el arte, no. Esto significa: no a las estatuas, sí a los muchachos (aprendemos la realidad a través del dolor del amor humano racionalmente controlado, el *Banquete*, 211 b). También significa prestar una apropiada atención al mundo físico que nos rodea. No es necesario decir que la naturaleza que Platón juzga aquí tan educativa no es la naturaleza de los románticos (ni los árboles ni los campos entrañan mensajes), ni se trata del Sublime kantiano. Decir, incluso, que el aspecto perecedero de la naturaleza frustra los finales posesivos supone adoptar un punto de vista muy posterior. Lo que a Platón le interesa de la naturaleza es la pauta, la cualidad de necesario que es la prueba de verdad: aquello que convierte la opinión en certidumbre. El estudio de la forma libera la mente, pero siempre que se trate de una forma real, dura, no maleable, y no de las formas de arte cómplices, con dobleces e intenciones ocultas. El encuentro con lo necesario conduce al conocimiento de lo eterno e inmutable. Al principio, donde con mayor claridad ve Platón esta «dureza» educativa y veraz de lo real es en las matemáticas, que des-

empeñan el papel mediador crucial del sistema educativo de la *República*. Las matemáticas nos llevan más allá de la educación inferior (más blanda) descrita en el Libro III, que consiste en historias (cuidadosamente seleccionadas), música y poesía, donde una imaginería no pasada por la crítica es el mejor vehículo disponible para que semejante verdad pueda ser aprovechada. Comprender cómo las matemáticas son independientes de la experiencia sensible nos lleva a comprender cómo son las Ideas; y las relaciones matemáticas necesarias sugieren relaciones necesarias entre Ideas. El primer Sócrates de la *Apología* y del *Fedón* rechaza los estudios científicos, y en la *República* 529-530 se nos dice que usemos el tapiz del firmamento para recordar la geometría, en lugar de para creer que las estrellas puedan ser objeto de conocimiento. Posteriormente, Platón halla esta «dureza» necesaria en la rigidez «lógica» del mundo de las Ideas (*Sofista*) y después en ciertos indicios de la razón cósmica (*Timeo*), donde las estrellas (47 a) sugieren ahora el número y el tiempo y también investigaciones sobre la naturaleza del universo. En las *Leyes*, la astronomía se ha convertido en un tema respetable puesto que la divina inteligencia se revela en todas las cosas (966 a) y la ciencia no tiene por qué llevar al ateísmo. El ateniense se lamenta de no haber estudiado astronomía en su juventud (821). Los dioses no son celosos de sus secretos, sino que se alegran de que podamos hacernos buenos mediante su estudio (*Epinomis* 988 b). Sin embargo, ya en la *República*, y en el contexto del ataque al arte, Platón pone la «vía» cósmica al alcance del artesano. Medir y contar son «ayudas muy apropiadas» (602 d) mediante las cuales la razón conduce al alma desde la apariencia a la realidad. Las paradojas de la experiencia sensible nos inspiran la filosofía, y nuestro respeto por lo necesario de la forma, así como la satisfacción que encontramos en ella, tanto en

las matemáticas como en la naturaleza, tienden a fortalecer nuestras facultades racionales (desde Platón la filosofía ha favorecido con generosidad precisamente estos puntos de partida). El objeto que parece torcerse cuando toca el agua provoca un vivo asombro sobre qué es real, y «la parte que confía en la medición y en cálculo ha de ser la mejor del alma» (*República* 602 c, 603 a). En el *Filebo* ha quedado explicado cómo nuestra satisfacción con la medición, la simetría y la armonía del mundo que nos rodea es nuestro sentido de su realidad y Belleza; y Eros, amante de la verdad, puede inspirar tanto al carpintero como al matemático. Pero el arte siempre quiere dominar el paisaje, y de hecho influye en cómo lo vemos. La autocomplaciente imaginación del artista y la del cliente tienden a allanar las contradicciones del mundo de la necesidad natural. El pintor se conforma con el objeto «torcido» y está dispuesto a aceptarlo tal y como es (y en literatura *mutatis mutandis*). El arte confunde el motivo a explorar. Fascina y desvía a Eros, que debería conducirnos hacia la filosofía a través del amor a los demás o del amor a la forma cósmica. El arte procura a la parte inferior del alma una satisfacción inducida mágicamente, y desfigura la Belleza al mezclarla con hechicería personal. La Belleza nos da una imagen inmediata del deseo bueno, del deseo de bondad y del deseo de verdad. Nos sentimos atraídos hacia lo real cuando toma la apariencia de lo bello, y la respuesta a esta atracción proporciona gozo. Superar el egoísmo en sus proteicas formas de fantasía e ilusión (*per tanti rami cercando*[29]) es hacerse inmediatamente más moral; ver lo real

[29] Alighieri, Dante, *La Divina Comedia* (Purgatorio, Canto XXVII, 115-117):

Quel dolce pome che *per tanti rami*
*cercando* va la cura de' mortali,

es ver su independencia, ergo sus demandas. La verdadera percepción de la Belleza es regocijo de la realidad mediante la transfiguración del deseo. Así, conforme respondemos, experimentamos la trascendencia de lo real y el ego propio se difumina mientras, en términos del *Banquete* (210 d), «escapamos de la mezquina y mediocre esclavitud de lo particular y nos volvemos hacia el mar abierto de la Belleza».

El nexo platónico entre lo bueno y lo real (el fenómeno multiforme y ambiguo de la prueba ontológica) es el centro de su pensamiento y una de las más fructíferas ideas filosóficas. Es una idea que de forma instintiva enseguida podríamos imaginar que comprendemos. No tenemos que creer en Dios para dar sentido al *motto* de la Universidad de Oxford, expuesto sobre un libro abierto, *Dominus illuminatio mea*[30]. Y más adelante defenderé que, a pesar de todos sus pecados, el arte puede mostrarnos también este nexo. Pero ¿cuál es la «realidad» hacia la que Eros nos mueve y de la que, supuestamente, el arte nos desvía? La teoría de las Ideas fue inventada para explicar esto, y el *Parménides* y el *Sofista* mostraron algunas de las dificultades que resultaban de ella. La relación de las Ideas con lo particular insiste en ser problemática conforme Platón avanza, vacilante, desde una metáfora de la participación hacia una metáfora de la imitación, y pone cada vez más énfasis en que las Ideas son «independientes». Al comienzo, las Ideas tienen más de «universales inminentes» y, más adelante, de «modelos trascendentes». En el *Parménides*, la teoría se halla en evidente proceso de transición. El *Sofista* representa un

oggi porrà in pace le tue fami.

[Aquellos dulces pomos que por tantas ramas busca el cuidado de los mortales pondrá en paz hoy a tu hambre].

[30] Palabras con las que comienza el Salmo XXII, «El Señor es mi luz».

momento de descubrimiento y ofrece una nueva teoría. Lo que importa aquí no es la intrincada relación de las Ideas con lo particular, sino la relación, ahora más comprensible, de las Ideas entre sí. Debido a lo que es posible e imposible en el mundo de las Ideas, la realidad posee una estructura rígida y se puede hablar de ello. La dialéctica, al ir especializándose más, puede desarrollarse con más seguridad pero de una forma menos ambiciosa. En la *República*, el filósofo regresa a la Caverna y cuando se ha acostumbrado a ella se desenvuelve mejor que los cautivos (520 c) (deja de estudiar y analiza la política, para lo cual le han preparado sus estudios). Posteriormente (*Teeteto 172-174*, *Filebo* 58 c, *Carta VII* 344 e), la consecuencia es que la dialéctica «existe en interés propio» y que al filósofo la vida práctica le confunde. La Idea del Bien en la *República* es un primer principio explicativo y también (si seguimos la imagen del Sol) una especie de primera causa general. En el *Sofista* preocupan más las Ideas lógicas que las morales, y aunque se presenta al «alma» como principio de vida y movimiento, esta Idea todavía carece de desarrollo teológico y moral, y la «psicología» platónica más temprana sigue siendo la que mejor explica el papel de la bondad. El arte, por supuesto, entra dentro de este epígrafe «psicológico», junto al problema de la apariencia y de la realidad, tal y como fueron originalmente vislumbrados. Queda la opinión de Platón (seguro que correcta) de que el hombre malo (o mediocre) vive en un estado de ilusión genéricamente llamado egoísmo, aunque casos particulares, por supuesto, sugieran descripciones más detalladas. La obsesión, el prejuicio, la envidia, la ansiedad, la ignorancia, la gula, la neurosis, etc., velan la realidad. La derrota de la ilusión requiere un esfuerzo moral. La mente que ha sido instruida y purificada moralmente ve la realidad con claridad y, de hecho, nos provee

(en un importante sentido) del concepto. La función original de las Ideas no era transportarnos a un paraíso, sino mostrarnos el mundo real. Es el soñador de la Caverna el que está extraviado y en otro lugar.

¿Qué ha sido aquí del problema de la relación entre las Ideas y lo particular? ¿Tiene aún importancia? Si la dialéctica es una especie de lógica, así como un tipo de clasificación que conlleva una búsqueda hasta la *infimae species,* entonces el problema que se plantea al final del *Teeteto* sobre la imposibilidad de conocer lo particular puede seguir, por supuesto, sin resolverse, pero también puede considerarse trivial. En los diálogos más tempranos, la experiencia sensible parece ser verídica al menos en parte, en tanto en cuanto lo particular «participa» de las Ideas; y más tarde, en el *Teeteto* 155-157, tiene lugar un debate bastante directo (realista) de la percepción. En la *República,* donde las Ideas son trascendentes, los objetos de opinión disminuyen cerca del extremo inferior de la escala del «ser» hacia el «no ser» (478-479). En el *Sofista,* esta rara distinción ontológica se vuelve «lógica». Pero ¿y si suponemos que nos interesa la realidad que puede ser penetrada por el discernimiento moral? (La lógica puede cuidarse sola; la ética, no). ¿Qué ocurre con el barro, el pelo y la suciedad (*Parménides* 130 c)? Y, ¿en qué sentido —si hay alguno— han de ser «abandonados»? La metáfora del conocimiento como visión no se elimina tan fácilmente ni en un extremo ni en otro de la escala del ser. Cuando cae el velo, y el hombre racional y virtuoso ve la realidad, ¿cuánto ve de ella? De hecho, ¿qué ve? ¿Hay cosas que aunque existan en cierto modo son irrelevantes para el pensamiento serio, tal y como Sócrates era proclive a decir en el *Parménides*? ¿Es posible ver más allá de una «pauta formal»? (el instinto dice que sí); ¿qué revela la luz del sol?; y ¿quién ve

los particulares más diminutos y los mima y los muestra? Como aquí uno se da contra la jaula del lenguaje, es difícil mantener al artista al margen del cuadro incluso cuando uno intenta describir al hombre bueno. Claro que aquí nos metemos en problemas al hacer lo que Parménides dijo a Sócrates que tenía que hacer para que la filosofía lo «aprovechara» de verdad (*Parménides* 130 d, e), es decir, no descartar nada y ver si lo que es verdad en algo es verdad en todo. Desde el punto de vista del moralista parece que el argumento cuyo culmen muestra el *Sofista* ha destruido demasiadas cosas, pues de manera notable nos ha despojado de la visión directa de las Ideas y del positivo papel de estas en tanto que (en cierto modo) fuentes de luz y de ser. Sin embargo, Platón no abandona aquí el problema de la realidad y la inteligibilidad del mundo sensible, pero empieza a considerarlo bajo una nueva luz.

La primera descripción de las Ideas es insatisfactoria no solo porque no aclara la relación que existe entre estas entidades independientes, perfectas e inmutables y el mundo imperfecto y mutable, sino, también, porque se supone que las Ideas son las únicas realidades. Las almas transmigrantes que aparecen en el *Fedón* y en el *Fedro* tienen una dignidad no explicada y menor aunque se «parecen» a lo inmutable (*Fedón* 786); y en el *Fedón* el mundo sensible aparece como un reino caído: una irrelevante y grosera rémora para el conocimiento verdadero, la filosofía y la virtud. De ahí que los filósofos «se ejerciten en el morir» (67 e). Los diálogos más tempranos enfatizan el contraste entre lo que cambia pero no es real, y lo inmóvil pero real. El vicio es inquieto, como el arte (*República* 605 a). El hombre malo y el artista ven sombras que se deslizan (εἴκονες) en vez de una realidad estable. Sin embargo, el *Sofista* exclama con pasión (249 e): «¡Y qué, por Zeus! ¿Nos dejaremos

convencer con tanta facilidad de que el cambio, la vida, el alma y el pensamiento no están en realidad presentes en lo que es totalmente, y que esto no vive, ni piensa, sino que, solemne y majestuoso, carente de intelecto, está quieto y estático?». Guiado por las discusiones epistemológicas del *Parménides* y del *Teeteto*, Platón no está preparado para separar del todo la idea psicológico-moral de que el vicio es un estado ilusorio del problema de la realidad y la naturaleza física del cosmos sensible. En Eros ya ha establecido un principio activo fidedigno que puede relacionar todo con las Ideas (el Eros inferior es el Eros superior). Pero en tanto que mediador, y «redentor», de las trivialidades del mundo ordinario, Eros es todavía un discernimiento aislado y un mito psicológico. La atribución de vida y movimiento al ser último en el *Sofista* sitúa esta «mediación» en el ámbito de una discusión filosófica aunque de manera inconclusa puesto que Platón recurre enseguida, de nuevo, a la «explicación» mediante un mito. Para ampliar la posibilidad del conocimiento (en tanto que opuesto a la opinión), evoca aquí a un sujeto cognoscente que se mueve en pos de lo conocido que se mueve, y concede una situación más definitiva al problema del origen del movimiento. Al hacer esto, crea una división fundamental en la estructura de lo real último pues a κίνησις, y ξώη, ψύχη y φρονήσις (movimiento, vida, alma e inteligencia) se les permite ahora, en cierta medida, hacer compañía a las inmutables e inmóviles Ideas. Esta «fisura», así como el intento de relacionar las Ideas con lo particular mediante este método, plantea sus propios problemas irresolubles, aunque ha demostrado ser una fuente considerable de imaginería metafísica. El «alma» ya ha sido descrita como la única que se mueve por sí misma y, por tanto, como el origen del movimiento, en *Fedro* 245-246 y *Político* 272 b; y

la inteligencia creativa o mente (φρονήσις, νοῦς) se coloca ahora delante para ser la guía suprema del alma, en tanto en cuanto a la vida y al movimiento se les permite ser inteligibles. Uno de los resultados de esta mediación es que el poder del Bien se extiende a los detalles del mundo sensible a través de una técnica de creación activa. A lo largo de su obra Platón emplea la imaginería de mimesis, que la teoría de las Ideas necesita pero no puede explicar. En un magnífico mito se funde, por fin, en un abrazo con la imagen y santifica al artista, mientras atribuye a las Ideas un último papel radiante aunque misterioso. Solo hay un verdadero artista: Dios, y solo una verdadera obra de arte: el cosmos.

En la divina visión de la Escuela de Atenas de Rafael, Platón —con el *Timeo* en sus manos— apunta hacia arriba con un solo dedo mientras Aristóteles —que sostiene la *Ética*— extiende hacia el mundo su mano tendida. El *Timeo* es un relato de la creación del mundo por Dios, en el que pensadores cristianos, desde Orígenes a Simone Veil, no han tenido dificultad en discernir la doctrina de la Trinidad, y otros pensadores «con un poco de buena voluntad» (Paul Shorey) han sido capaces de ver bastante de física moderna. El Demiurgo racional y bueno crea el cosmos y lo dota de un alma con discernimiento. Trabaja tan bien como puede, fijándose en un modelo perfecto (las Ideas) para crear una copia sensible y mutable a partir de un original inteligible e inmutable. Sin embargo, no puede crear con perfección porque utiliza un material preexistente que contiene elementos irracionales, las «causas errantes», que representan cualidades irreductibles que tienden a un cierto orden propio mínimo no racional. La actividad de estas causas se llama «necesidad» (ἀνάγκη), lo que quiere decir no un sistema mecánico, sino una interrupción, medio

al azar, de propósitos racionales (véase el comentario de Cornford sobre 47-48. Los griegos estaban familiarizados con utensilios, no con máquinas). Este resuelto Demiurgo no es omnipotente y no puede dominar las causas errantes pero las persuade de crear el mejor mundo posible. Durante este proceso, las Ideas permanecen enteramente independientes e intactas, tal y como siempre han estado. Sus proyecciones aparecen efímeramente en un medio espacial que es eterno y no creado (no hay Idea del espacio aunque hay Idea del tiempo). El Demiurgo crea a los dioses subalternos y a las almas humanas, y delega en los dioses la tarea de crearnos. También es un juez justo que asigna destinos de acuerdo con el comportamiento. Nosotros, que pertenecemos tanto al ser como al devenir, hallamos nuestra orientación moral en el cosmos mismo, obra de manos divinas. El Demiurgo crea el mundo porque, al ser bueno y no conocer la envidia, anhela que todas las cosas sean tan parecidas a él como sea viable, y desea que las criaturas humanas alcancen la mejor vida posible.

Sócrates dijo que había dejado de leer a Anaxágoras porque no ofrecía explicación de la causalidad intencional (*Fedón* 97-99). El *Timeo*, discrepando de forma deliberada con los predecesores «materialistas» y evolucionistas de Platón, ofrece una cosmogonía cuidadosamente modificada, y cuasiteológica, bajo la forma de un mito en el que las imágenes morales y la especulación científica se combinan de manera notable. El Demiurgo (el retrato que Platón hace del artista y una figura de lo más atractiva) es un concepto nuevo, prefigurado tenuemente en el *Filebo*. Por supuesto, los predecesores de Platón («los sabios» mencionados en el *Gorgias* 508 a) habían descrito ya el universo como «orden» (*Kosmos*); y la teología griega había tendido de manera gradual a separar a Zeus,

un soberano moralmente bueno, del resto de olímpicos. Pero no se debe identificar al dios de Platón con este nuevo Zeus. Platón consideraba a los olímpicos con cierto escepticismo distante pero no del todo irreverente (véase *Timeo* 40 a, *Crátilo* 400 d, *Fedro* 246 c y *Epinomis* 984 d). Tampoco es, en absoluto, este dios como los «dioses» cósmicos de los presocráticos. Y aunque Platón cita a Ferécides cuando dice que Zeus se hizo Eros para crear el mundo, el Demiurgo no es el Eros de Platón aunque esté relacionado con él. El Demiurgo mira a las Ideas con pasión racional y con anhelo de crear (τôκος ἐν κάλῳ), pero él es un ser libre y divino, no un *daimon* necesitado. Es moralmente perfecto, aunque no omnipotente, y carece de la envidiosa malevolencia (φθόνος) que los olímpicos tan a menudo sintieron hacia los mortales (los griegos siempre temieron este rencor y de forma constante expresaron su temor en la literatura). Por otro lado, se distingue de Jehová y del Dios cristiano porque no requiere, ni recibe, culto ni gratitud. Desea lo mejor para nosotros y quiere que nos salvemos (amonesta a las almas de los hombres en 42 d), pero no ocupamos el centro de sus preocupaciones. Probablemente, le interesen más las estrellas. Según se nos dice en las *Leyes* 903 c, el cosmos no existe para nuestros propósitos particulares, no somos su fin. Y el mensaje del *Timeo*, como el de otros diálogos —incluido la *República*—, es que existimos y debemos buscar tanta perfección como podamos alcanzar en tanto que partes de un todo.

El Alma del Mundo, desarrollada a partir de ideas del *Sofista*, completa la Trinidad de Platón. Esta alma misteriosa es la encarnación del espíritu que impregna la totalidad del cosmos sensible y es creada a este propósito por el Demiurgo. En 44 a-b se insinúa que el Alma del Mundo

puede no ser enteramente racional, y es ciertamente el más subalterna y menos fidedigna de las tres fuerzas, cuyos otros dos compañeros no han sido creados. En términos de la Trinidad cristiana (que no deja de estar relacionada con ella), la figura del artista —el creativo Demiurgo— ocupa, como cabe esperar, la posición del Espíritu Santo y no la de Dios Padre. El Demiurgo es un νοῦς activo, que podemos traducir aquí mejor como «mente». La autoridad original y absoluta descansa en las Ideas, y el Alma del Mundo, el espíritu encarnado en el reino de los sentidos, es, por ello —se deduce— algo «caído» (de la misma forma que las Ideas encarnadas son, en el *Fedón*, Ideas «caídas»). Si una pudiera aquí responder con simpleza e inocencia a algo tan complejo, confieso que la Trinidad de Platón me parece moralmente más radiante que la de la Iglesia. La teología del *Timeo* es también más espléndida que las propias especulaciones teológicas posteriores de Platón en las *Leyes* X. Sugerir que Dios no es omnipotente ha sido siempre una herejía cristiana de primer orden. Me parece que la imagen de una Bondad moralmente perfecta, pero no todopoderosa, expresa mejor cierta verdad fundamental (inexpresable) de nuestro estado. El Jehová del *Génesis* se distingue totalmente de un artista, humano o divino, en que crea de la nada y espera perfección (¿quizá, con más inteligencia, el Demiurgo se dio cuenta de sus limitaciones al principio, mientras que Jehová se dio cuenta de las suyas más tarde y por esta razón tenía tan mal genio?). Las Ideas eternas, independientes e incólumes, me parecen también una imagen más profunda de la moral y de la realidad espiritual que la imagen de la persona de un Padre, aunque sea bueno. Las Ideas representan la naturaleza absoluta y gratuita de la exigencia moral que Kant enfatizó de forma espléndida aunque de manera muy diferente. Él también

apartó a Dios de nuestro conocimiento de la perfección moral. El mítico Demiurgo crea porque la mente activa debe moverse (que el movimiento pertenece al ser último quedó reconocido en el *Sofista*), y el amor a las Ideas le mueve a intentar imitarlas en otro medio. Pero igual que los artistas humanos, fracasa, tanto porque ese otro medio no puede reproducir lo original (de lo que él es muy consciente) como porque los materiales se resisten a sus conceptos y a sus poderes. El resultado es una entidad bastante diferente: «lo mejor posible». La Trinidad platónica es un desarrollo y una subdivisión del concepto de Eros. Relaciona a Eros con el cosmos y expresa de una manera alternativa y más compleja la idea de que el Bien atrae, uno de los ingredientes de la prueba ontológica. Una fuerza viva se mueve hacia el Bien a través del mundo creado. Aquí, el Demiurgo es la figura mediadora entre el Ser y el Devenir. El Bien es visto como bello por la mirada purificada, o incluso semipurificada, de la mente activa. Somos parientes del νοῦς y nadie se equivoca queriendo. En la Trinidad cristiana el amor fluye de forma continua entre las tres personas, las cuales están en movimiento. En la Trinidad de Platón dos de ellas están moviéndose y una quieta. El Demiurgo está ocupado inteligentemente (y su trabajo ha de continuar en la medida en que proliferen causas independientes), mientras que el Alma del Mundo no está segura de qué hace, pero lo hace lo mejor que puede. El espíritu encarnado, incluso en los santos y en los genios, es lioso y enclenque. Las Ideas permanecen inmutables y eternas. Estoy segura de que una tendría que oponerse a la visión cristianizadora de que las Ideas anhelan hacerse reales o que tienden a ello. Semejante «anhelo» corresponde enteramente al Demiurgo mítico. El Bien está «más allá del ser» tal y como Platón dice en la

*República* 509 b, sin explicar en realidad nunca esta idea. Naturalmente, la cuestión es y debe seguir siendo ¿por qué tiene que existir el mundo sensible? Los mitos sobre la creación no son explicaciones filosóficas. Platón nunca creyó que lo fueran, y él nunca aclaró mediante la filosofía la relación entre las Ideas y los sentidos.

En el *Filebo* se trató de la dificultad de ubicar el Bien y de cómo el Bien se refugió bajo el carácter de lo bello. El *Timeo* muestra este movimiento creativo del Bien hacia la Belleza al establecer como primera causa la Mente que anhela el Bien y no el Bien en sí mismo. El estado del Demiurgo es la actividad y el de las Ideas el reposo. La Belleza tiene lugar a través de la persuasión de la necesidad por la inteligencia divina; todo lo que existe tiene a la vez una causa divina y otra necesaria. La Belleza pertenece a Dios y ha de buscarse solo en él, conforme él la hace visible a lo largo y ancho del cosmos. El cosmos, en el sentido más elevado y ejemplar, es un objeto estético y, de hecho, el único. Las satisfacciones del Demiurgo y la relación que tiene con su material son las de un artista. El material se resiste a ser organizado no como se resiste el material de un científico cuando aún no se distingue lo sistemático, sino como se resiste el material de un artista, porque es, en parte y en esencia, un revoltijo con el que no se puede hacer nada (posiblemente, la física contemporánea se sienta más próxima al estado del artista). Por supuesto, el Demiurgo es un ser mítico (describir a Dios es imposible, 28 c), pero su derrota parcial representa el fallo de un requisito previo: el acceso de la inteligencia a un conocimiento perfecto como el que se prefigura en la *República.* Allí, lo que podía conocerse podía conocerse perfectamente, y lo que no podía conocerse corría el peligro de ser considerado irreal y, por tanto, nada; problema que en el *Sofista* se resolvía

mediante una explicación de las limitaciones lógicas de Dios. Aquí, en el *Timeo*, vemos las dificultades que tiene como físico empírico.

Platón, que al principio rechazaba las ciencias naturales, ya las había estudiado en profundidad para entonces, y no puede resistirse cierta especulación científica aunque distingue aún, tan estrictamente como siempre, entre el conocimiento del ser y la opinión sobre el devenir, y acepta esta última con una risueña apología: «Por diversión» podemos dejar a un lado «argumentos sobre la realidad» y considerar «explicaciones probables del devenir» (59 c). Esta apología introduce algunas explicaciones detalladas y reconocidas como «probables» de los fenómenos naturales. Las acciones más generales y a mayor escala del Demiurgo se nos ofrecen con más seguridad junto a claras indicaciones del limitado ámbito de su poder. La materia prima de la creación tiene tendencias causales que le son inherentes y el medio espacial en el que es moldeada tampoco ha sido hecho por el Demiurgo y, aunque es eternamente real, no es, de hecho, enteramente inteligible (52 b), sino que es entendido mediante un «razonamiento bastardo» que nos lleva a «soñar» que «todo ser está en un lugar» (un presagio del problema de Kant: experimentamos el espacio sin comprenderlo). El espacio es la realidad que soporta el flujo efímero y que presta un poco de ser incluso a la más incierta de las apariencias, aunque en 52 c se admite que esto ocurre de una forma asombrosa y difícil de describir. El Demiurgo sabe qué es el tiempo porque él lo crea como «imagen móvil de la eternidad» (el tiempo es circular), pero no queda claro si comprende qué es el espacio. En las *Leyes* aparece de nuevo un alma creativa llamada causa primera (899 c), y se nos dice que la *physis* es causada por *techné* y *nous* (892 a-b), pero estos problemas, que en el *Ti-*

*meo* son asimilados con un derroche de *élan*[31], a veces arte medio lúdico, no se llevan a conclusión alguna.

El interés del diálogo es, por supuesto, fundamentalmente moral, y las conjeturas científicas nunca se alejan demasiado de una visión moral. Platón no discute aquí (y, de hecho, no vuelve a abrir la discusión) su pertinaz problema de la definición del conocimiento y sus limitaciones. El significado del mito es que nuestras pretensiones han de ser siempre modestas, pero esto no hace que la visión sea menos inspiradora. El *Timeo* declara la realidad inteligible de todo el universo material, algo que hasta entonces Platón no había afirmado de forma clara. Las descripciones que hace de ella se relacionan con nuestra experiencia ordinaria como las descripciones ofrecidas por los físicos de hoy en día, y no son del todo diferentes. El privilegio de conocer por percepción directa es transferido al Demiurgo, que puede ver ambos extremos de la escala del ser: lo Particular grande y no creado, y lo Particular pequeño y creado. A través de esta imagen, Platón es capaz, mediante una obra de arte maestra que irradia gozo, de «resolver» algunos de sus viejos problemas al relacionar directamente al Eros creativo con la autoridad eterna del Bien y, a través de este, con el mundo. Al moralista le es difícil abandonar la idea de este nexo como algo potencialmente directo, por difícil que pueda ser explicar cómo podemos «conocer» algo así. El arte y el artista pueden indicar lo que hay más allá de las explicaciones que ofrecen las «simples palabras» una vez que las palabras, cuidadosamente, han creado espacio para la revelación. Y aunque puede que de manera «oficial» los humanos no seamos capaces de discernir estos misterios, hay al menos

[31] En francés en el original, impulso, arrebato, ímpetu.

un artista mortal que, contradiciéndose a sí mismo, nos habla de ellos.

En el contexto de su gran reconciliación mítica, más que demostrar las Ideas, Platón las adopta. Un argumento de su existencia se ofrece en la versión más reducida pero esencial, 51 d-e, en la que también se nos dice que solo los dioses y muy pocos hombres pueden poseer conocimiento. No se ofrecen otros argumentos (en tanto que tales) pero el lugar adjudicado a las Ideas es, en muchos sentidos, más inteligible —a estas alturas en las que Platón quizá se ha dado cuenta de lo irresoluble de los problemas que plantean— que el que ocupaban en la *República*, donde se suponía que el Bien desempeñaba un papel creador (509 b). Este papel lo asume el Demiurgo que crea el cosmos tal y como lo experimentamos (incluidos el barro, el pelo y la suciedad) conforme a un modelo inteligible, al juntar en cada instancia del proceso su divina causalidad con la causalidad necesaria del material original, santificando así el cosmos y haciéndolo susceptible de ser penetrado por la razón humana. La Belleza entonces puede discernirse en cualquier lugar, aunque ni Platón ni el Demiurgo ponen énfasis en esto porque sus intereses tienden a ser bastante grandiosos. Resulta así que, a fin de cuentas, el artista copia las Ideas, pero ha de ser Dios, e incluso así no puede lograrlo perfectamente. La cualidad de las Ideas de ser independientes se plantea de la manera más interesante en 52 a. En absoluto menoscaba su autoridad la presencia del Demiurgo; y en la misteriosa magnificencia de esta afirmación yace parte del profundo significado de toda la teoría.

Esta espléndidamente compleja y mítica imagen del proceso creativo sugiere, y de hecho requiere, analogías interesantes con el arte en su variante mortal, que abor-

daré más adelante. Claro está, el Demiurgo no se presenta solo como un ingeniero con conocimientos de física y química, sino también como geómetra, arquitecto y como músico (37 c). La visión es el más edificante de los sentidos humanos (47 b), pero el arte que Dios prefiere es la música, inaudible, claro (¿aspiran todas las artes a este estado?). Se concede que (47 c) la variante audible nos sea provechosa. La formación del cuerpo humano interesa al Demiurgo pero él delega el proceso de encarnación, junto con la invención de una psique moldeable encarnada, en sus jóvenes subordinados a los que se describe (69 d) instilando en generosas cantidades las «atroces y necesarias» emociones que requiere la supervivencia humana (suena como si este fuera un trabajo bastante mecánico). A pesar de algunas observaciones interesantes y compasivas sobre desórdenes psicosomáticos (89-90), Platón no se entretiene mucho aquí con nuestra psicología moral, lo que no quiere decir que haya abandonado sus primeras opiniones sobre el tema. En el *Timeo* contempla la situación desde el punto de vista de Dios, donde el mal aparece como el fracaso de imponer un orden racional. Debe admitirse, sin embargo, que los últimos diálogos son menos optimistas acerca de la perfectibilidad humana (la mayoría de las clasificaciones de los diálogos sitúan el *Fedro* antes del *Sofista*, a este antes del *Timeo*, y el último, las *Leyes*). Quizá no sea la especie humana (se mire por donde se mire) el más exitoso o edificante ingrediente del objeto de arte cósmico.

La mejor de nuestras tareas (68-69) es distinguir entre las cosas creadas la causa divina de la necesaria, intentar comprender y ajustarnos a la causa divina, y buscar la causa necesaria por consideración a la divina, ya que no podemos ver la divina sin la necesaria; y así ganar cuanta felicidad y santidad admita nuestra naturaleza. Al hacer

esto vemos la Belleza del mundo a través del estudio del trabajo estructural del arquitecto divino, incluidas su geometría y su lógica. Nuestro papel de seres creados y, a nuestra sencilla manera, creadores es, sin embargo, humilde. El Creador, que se fija en lo eterno e inteligible, produce lo que es bueno, pero aquel que sin inteligencia simplemente copia el mundo del devenir produce algo que carece de valor (28 a). De las artes (τέχναι) debería hacerse un uso inteligente, no para proporcionar placer irracional, sino para reducir la disarmonía, y el discurso y la música existen a este propósito (47 c-d). En el *Timeo* se adopta una visión modesta del discernimiento humano y de la capacidad creativa. La actividad apropiada del artista humano es sencillamente discernir, enfatizar y extender los ritmos armoniosos de la creación divina: producir buenos diseños en vez de objetos rivales pretenciosos (considérese buena parte del arte islámico). Tales artistas deberían, como otros artesanos, estudiar con meticulosidad el mundo para distinguir lo aparente de lo real. Nuestra relación con la pauta divina así discernida no debe ser ambiciosamente mimética (la mimesis imita la apariencia), sino, antes bien, participativa y continua. El artista decente extrae de forma paciente el orden del desorden. Para decirlo (como no lo dice Platón) en términos de ecos kantianos: un hombre bueno no copia a otro hombre bueno, interpretándolo como un actor interpreta un papel, sino que él mismo intenta convertirse en una parte o función de la inteligencia divina. Nunca se nos dijo que «copiáramos» a las Ideas mediante la producción de otra cosa; solo que llegáramos a ser capaces de verlas y así, en cierto sentido, de hacernos como ellas. En el mito del *Timeo* se hallan más remotas respecto a nosotros, vistas por Dios, y por él creativamente transformadas en otro

medio. Nuestro más humilde cometido en tanto que parte de la creación es comprender a las Ideas por medio de la inteligencia cósmica, que es afín a la nuestra. El artista ha de rendir su voluntad personal al ritmo del pensamiento divino, como en la doctrina oriental del tao. Si practica un arte mimético puede que sea culpable de algún tipo de blasfemia, como siempre se ha admitido en el islam y en el judaísmo. El segundo mandamiento: «No te harás imagen, ni ninguna semejanza de cosa que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra» (Éxodo 20:4). A propósito del mismo, dice Kant que «no hay pasaje más sublime en la ley judaica» (*Crítica del juicio* II, 274). No ha de haber mediador pintoresco ni pie para un drama egoísta. En *Grundlegung*[32] Kant deja rigurosamente fuera como mediador incluso a Cristo. Nuestro guía soberano y accesible es la razón, y Dios es un remoto objeto de fe. En el *Fedón*, Sócrates teme que el sol le ciegue, pero en *La República* (516 b) el hombre perfectamente justo mira al sol y «es capaz de ver lo que es, no mediante reflejos en el agua o mediante sus fantasmas en alguna morada ajena, sino en y por sí mismo, en el lugar que le es propio». Esta percepción directa es la que en el *Teeteto* se rechaza como posible descripción del conocimiento. El Dios del *Fedro* condena la escritura porque irrumpe el flujo entre lo que conoce y lo conocido. Sin embargo, en el *Parménides* las Ideas en tanto que objetos de conocimiento se hallan en aprietos, y en el *Sofista* el conocimiento surge en forma de familiaridad con una estructura entretejida más que un contacto con realidades individuales. En el *Filebo* y en el *Timeo* Platón desarrolla

[32] *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten.* En castellano, *Fundamentación para una metafísica de las costumbres*, Alianza Editorial, Madrid, 2006.

la idea, presente como mito en el *Banquete* y en el *Fedro*, de la Belleza como mediadora entre nosotros y el Bien; y es entonces cuando se siente aún más meticulosamente ansioso por mantener este precioso instrumento lejos de las manchadas manos del arte.

A lo largo de toda su obra, Platón entiende la actividad intelectual como algo espiritual: el amor por el conocimiento del que se habla en el *Banquete* y en el *Filebo*. La mediación a través de lo bello tiene lugar no solo en el estudio intelectual, sino, también, a través del amor personal y a través de las diversas *technai*, todo tipo de artesanía y de destreza (excepto el arte mimético) a las que Platón concede importancia en diferentes ocasiones. El amor a la Belleza y el deseo de crear nos inspiran actividades que incrementan nuestro entendimiento de lo real, y porque disminuyen nuestro egoísmo plagado de fantasías son evidentemente buenas. Cualquier *techné* nos proporciona un conocimiento de la realidad a través de la experiencia de lo que es necesario; el amor entre las personas, también. Platón no analiza en detalle cómo el amor egoísta, se torna en amor no egoísta pero los apartes de los primeros diálogos no sugieren que esto deba entenderse simplemente como una transferencia de afecto a la filosofía. El amante sabio no solo ama a quien posee encanto, sino que reconoce la Belleza espiritual en quien carece de él, proceso este descrito con emoción por Alcibíades en su homenaje a Sócrates en el *Banquete* 215. En sus últimas obras y, por supuesto, en la *República*, a Platón le preocupa más mostrar cómo los grandes rasgos estructurales del mundo, los temas principales de la lógica, de las matemáticas y (como advierte más tarde) de la ciencia son bellos y espiritualmente atractivos. Es la atracción de la Belleza (buena como armonía y proporción) lo que nos lleva al estudio

del *a priori* y (por emplear una terminología posterior) del *a priori* sintético: los estudios puros que procuran placeres puros. En la mitología del *Timeo* solo la mente apasionada, no egoísta y no envidiosa puede comprender el mundo porque la mente apasionada, no egoísta y no envidiosa lo hizo, y —para volver a la imagen del Sol— vemos a la luz del Bien. La cosmogonía del *Timeo* es «teleológica» en tanto en cuanto el Demiurgo trabaja con unos propósitos, pero al trabajar así parece satisfacer la definición de Kant, en la que la intencionalidad carece de un propósito ulterior. Obviamente, el orden es más bello y bueno que el desorden, y la «autoexpresión» del Demiurgo, que es generoso y no siente envidia φθόνος, tiene lugar bajo la autoridad de un modelo independiente. Nuestra participación en estos goces debe verse, sin embargo, como modesta. El contacto con la verdad inmutable que acarrea la comprensión de la mente pura viviente solo puede ser, para los seres encarnados, limitado y ocasional, y lo más probable es que veamos más las causas de lo necesario que las causas divinas. La verdad que podemos captar es algo calmado, pequeño en extensión (*Filebo* 52 c), y que solo cabe hallar en un momento vivido, real, de comprensión directa, del cual siempre tienden a apartarnos el carácter indirecto del arte y de la escritura imitativos, y quizá hasta el mismo lenguaje y el pensamiento discursivo. Quienes quieran ser salvados deberían mirar a las estrellas y filosofar, en vez de escribir o ir al teatro.

Es probable que nunca sepamos hasta qué punto la propia experiencia y práctica religiosa de Platón se mantuvo separada de su filosofía y hasta qué punto fue (como insinúa más de una vez) inefable. En el *Fedón* 69 d a los «iluminados» (βάκχοι) se los identifica con los verdaderos filósofos. Es justo presuponer que sus actitudes, al contra-

rio que sus argumentos, deben mucho a «los misterios» y que de esta fuente obtuvo la confianza en la divina providencia y en la divina justicia, que él entonces expresó bajo una forma filosófica y mítica (véase Solmsen, *Plato's Theology*[33], capítulo VII). En cierto modo, su «pesimismo» parece aumentar conforme su teología se va formulando con mayor consciencia. Él nunca creyó que fuéramos μέγα τι, gran cosa, y los seres creados de los que se habla en el *Timeo* aparecen como seres pequeños e indefensos (a los ojos de Dios, por supuesto), que reaccionan a «pasiones necesarias», prefigurando las «marionetas» de las *Leyes*. La persuasión de lo necesario por lo divino no es, de hecho, algo que nos pueda llevar muy lejos. Incluso considerarlo una «idea de la razón» kantiana es verlo bajo una luz demasiado optimista. Con todo su «racionalismo», Platón nunca asentó la razón como lo hizo Kant. Dice Kant que de la conmoción por la derrota de la razón obtenemos iluminación al sentir de repente la fuerza y el valor superior de lo «derrotado». Platón no nos consuela con una razón humana a nuestra entera disposición (incluso la razón encarnada bajo la forma del Alma del Mundo tiene sus limitaciones), y, conforme su pensamiento se desarrolla, el mundo espiritual se retira gradualmente. En la *República* encontramos lo espiritual bajo la apariencia de lo necesario en el momento en que las paradojas de la experiencia sensible perturban una irreflexiva aceptación y hacen que la mente busque comprobaciones de la verdad; y en las matemáticas cuando nos anima el encuentro con entidades cognoscibles e inmutables. No salimos mejor parados

[33] Solmsen, Friedrich, *Plato's Theology*, (La teología de Platón), Cornell University Press/Milford, Londres, 1942. No consta traducción al castellano.

en el *Timeo,* donde un νοῦς activo y cósmico ha ocupado el lugar del principio primero, no hipotético, de la *República.* Y así es, pues, aunque debe tenerse en cuenta que el *Timeo* es un mito teocéntrico, parece que hemos salido peor librados en tanto en cuanto no hay una escalera inteligible para ascender, como sí la hay en la *República,* y la visión expedita del Bien está reservada al Demiurgo. Para cuando el Dios cósmico llega parece que estamos más alejados de él que del Zeus del *Fedro,* a quien Platón, de una manera tan lírica y feliz, declara su lealtad.

Platón proporcionó la imagen de un bien perfecto no mezclado, que era el único verdadero objeto de deseo, para evocar la idea de un creador-gobernante perfecto. Nunca identificó a este «Dios» con la Idea del Bien. Lo perfecto que el intelecto busca ha de ser, siempre en el ámbito del pensamiento, conservado aparte del concepto de Dios. Se mantiene la metáfora de la visión moral, tan importante en la *República,* solo que ahora, mientras Dios ve las Ideas nosotros contemplamos las estrellas (47 b). La deidad cósmica parece expresar más la inaccesibilidad de lo absolutamente real que su accesibilidad. En los primeros diálogos el mundo espiritual está tan cerca que parece que somos los hijos de Dios. En el *Timeo* somos sus nietos. En las *Leyes,* sus juguetes. Se insiste en nuestra debilidad. Apenas somos reales (como el producto del arte, 889 c); somos criaturas despreciables, ταπεῖνοι, que bailan en las cuerdas del placer y del dolor (*Leyes* 644, 716, 902-907). En el *Fedón* y en el *Teeteto* emplea imágenes de la huida hacia Dios. En las *Leyes* se dispensa a menudo una imaginería de casi total separación y esclavitud. Las observaciones que Platón hace sobre los esclavos (777) son (quizá) sorprendentemente duras y tienen (quizá) una carga emocional. Los esclavos solo deberían recibir órdenes (Vlastos

comenta acerca del uso que hace Platón de δουλεία para otras formas de sumisión: *Slavery in Classical Antiquity*[34], ed. Finley). La primera parte del diálogo contiene unas pocas discusiones sobre la práctica religiosa y el culto popular —las formas más plásticas de religión adecuadas para quienes pueden ver la verdad solo «en imágenes»—, y, como cabía esperar, los gobernantes de las *Leyes* han de poner el hechizo de la religión y del arte al servicio de la estabilidad social, tal y como los egipcios hicieron con tan notable éxito (657, 799). La propia «teología negativa» de Platón surge como por accidente en sombríos apartes que, como tantas cosas importantes de su obra, a menudo parecen bromas. Solo Dios es un asunto serio. No deberíamos ver nuestras vidas como un gran esfuerzo para un juego que no es serio. Solo que para nosotros el juego es «serio» pues somos juguetes de los dioses. Así el arte (la música) es útil como ayuda para acceder a la gracia divina (803) (estas son palabras profundas sobre la naturaleza del juego, la religión y el arte). «Está todo lleno de dioses» (899 b) y, sin embargo, Dios parece haberse retirado a una distancia sideral.

Uno de los objetivos evidentes de Platón, tanto aquí como en la *República*, es la reforma moral del concepto de lo religioso y de la práctica religiosa. La religión tradicional de las ciudades-estado atravesaba entonces por una crisis de «desmitologización» no del todo diferente a la que atraviesa la cristiandad actual. De ahí que en las *Leyes* no

[34] *La esclavitud en la Antigüedad Clásica*; la autora se refiere a la obra colectiva editada por Moses I. Finley *Slavery in Classical Antiquity. Views and controversies*, donde se halla la colaboración de Gregory Vlastos. No existe una versión de la misma en español de la que se tenga constancia.

explore «minuciosamente» la posibilidad de nuevas ideas religiosas. Que semejante cambio radical era objeto de una apreciación generalizada podemos verlo en los dramaturgos. El Libro X del diálogo está dedicado a especulaciones teológicas más positivas y teóricamente coherentes en un estilo mítico, aunque también recoge varios temas filosóficos ya familiares. De nuevo aparece el cosmos —e incluso de manera más clara que en el *Timeo*— como una obra de arte organizada de forma armoniosa cuyas partes se subordinan al diseño de la totalidad. Las figuras supremas del *Timeo* se presentan aquí bajo una apariencia alterada, con la función del alma muy incrementada y las Ideas eclipsadas. Se menciona el argumento de lo uno sobre lo múltiple en 965, en relación con la unidad de la virtud; y 895 d es la prueba de que Platón aún estaba reflexionando sobre los problemas planteados por las Ideas, aunque no se nos ofrece el fruto de la reflexión. Ahora es el alma la causa de todas las cosas, incluso de los detalles de las cualidades sensibles, y está activa por doquier. Pero aunque lo que procura se parece a un objeto de arte, el alma no es, como el Demiurgo, un artista que copia, sino que nuestro mundo es, por fin, real y no una copia. Además, hay un alma mala y otra buena. Este dualismo no es nuevo en el pensamiento de Platón (*República* 397 b; *Político* 270 a), aunque no se trata en profundidad en ninguna parte. El alma está aún sujeta a la autoridad del pensamiento, pero puede unirse a lo irracional (897 b). El mejor «preludio» para las leyes (887 c) es la refutación del ateísmo y, especialmente, de la visión de que a los dioses les trae sin cuidado. Por ser de su «propiedad» estamos atendidos cuidadosa, justa e incluso, por añadidura, amorosamente. Las pertenencias no tienen por qué ser despreciadas, y la imagen es piadosa, mencionada como «misterio» en el *Fedón* 62 b. La divina

providencia es justa y buena, a pesar de que incluso hombres malvados puedan prosperar (Platón da vueltas a menudo acerca del triunfo del mal). Los dioses se preocupan incluso por las cosas más pequeñas, pero lo hacen también sin dejar de contemplar la totalidad, tal y como un doctor examinaría la parte en relación al cuerpo en su totalidad y los estadistas tendrían en cuenta la totalidad del estado, o los artesanos la del objeto (902). Las almas individuales tienen su importancia y, en tanto que partes esenciales del objeto de arte cósmico, se mueven hacia los lugares que les son apropiados bajo la guía del divino jugador (πεττευτής, 903 d) (Dios no solo está constantemente haciendo geometría, sino que, también, siempre está jugando a las damas).

No ha de interpretarse la penumbra intermitente pero revitalizadora de las *Leyes* como el cinismo de un hombre que envejece, aunque es verdad que las aventuras políticas de Platón habían fracasado y que el gran «solitario» filosófico no le había salido. De hecho, el diálogo no es la historia de una sombría represión ni siquiera si el último Estado de Platón es, visto desde muchos ángulos, algo que detestaríamos. Al autoritarismo de las *Leyes* se le ha dado más publicidad —sobre todo últimamente— que a su sabiduría, moral y política (la crítica moderna que tiene a Platón por un «reaccionario» peca a menudo de ingenuidad histórica). Platón no intenta aquí completar las cuestiones filosóficas fundamentales —a las que retorna de modo constante en otros diálogos—, sino que sus harto minuciosas discusiones iluminan a menudo las primeras y más generales teorías que había propuesto. Es extraordinario el detalle práctico, casi siempre un gran consejo, tanto si se trata de la propiedad, la ley o la justicia, como si se ocupa de ejercicios para mujeres embarazadas o de la importancia de llevar el pelo arreglado y el calzado. Se dan con todo

detalle en este diálogo ejemplos de una vida morigerada, en forma física y conforme a una virtud racional, alabada tan frecuentemente con anterioridad, y en la descripción que hace podemos ver por qué los justos son más felices que los injustos. El arte, dentro de los límites de la censura, es tratado con interés e incluso con una suerte de renovado respeto. La música y la danza se describen con animado detalle, y se dice que *techné* (921 b) es «por naturaleza clara y veraz». La lisa, llana, sostenida y relajada elocuencia de su moralización es nueva e impresionante, y con ella por fin Platón nos habla de moralidad sin preocuparse de la teoría de fondo pero dándola por supuesta e ilustrándola a partir de su amplia experiencia con Estados y pueblos. Todos padecemos de amor propio así que hemos de ser comprensivos con delincuentes que pueden enmendarse, e intentar ver cómo, también en su caso, en cierto sentido no erraron voluntariamente (731). «Igualdad» aparente quiere decir «desigualdad» real si cada hombre no recibe lo apropiado; sin embargo, una justicia más meticulosa debe siempre temperarse con tolerancia y sentido común (757). Las *Leyes* contienen también (805) la declaración no solo más temprana, sino, probablemente, la más firme hecha nunca por un gran filósofo sobre la igualdad de los sexos. Las mujeres incluso pueden hacer filosofía.

Platón, que trataba el panteón olímpico con tan cuidadoso desapego, era naturalmente muy consciente de la naturaleza ambigua de un «Dios» (o dioses) personificado y atareado, excepto como culto necesario o mito explicativo dentro de un contexto filosófico. Siempre tuvo miedo a la magia y casi toda su filosofía es una continua lucha contra imágenes engañosas y no pasadas por la crítica, algunas de las cuales son suyas. Cualquier «Dios» previsto seriamente, una vez liberado de Zeus, ha de apar-

tarse a un segundo plano puesto que cualquier cosa que se diga de él va con toda probabilidad a confundirnos. «Descubrir al hacedor y padre de este universo es difícil, pero, una vez descubierto, comunicárselo a todos es imposible» (*Timeo* 28 c). En las *Leyes,* Dios aparece como un recurso teológico, como una especulación cuasi filosófica y cuasi mítica, o como una ausencia que induce a amargas bromas. Escapar de la Caverna y aproximarse al Bien consiste en ir deshaciéndose de los bienes relativamente falsos, de las hipótesis, imágenes y sombras que, al final, se han visto como tales. Sin embargo, incluso el más iluminado de los discursos depende del lenguaje, y hacerse cargo del mundo es —como Platón imagina de forma habitual— hacerse cargo de ejemplos o copias de las Ideas cuya relación con sus extraordinarios originales nunca puede ser descrita de forma satisfactoria. La gloria del Demiurgo nunca oscurece la gloria de la Idea del Bien, tal y como esta aparece, esplendorosa, en la *República.* Conforme le surgían dificultades, Platón iba cambiando las imágenes, abandonando a veces la argumentación filosófica para, al final, dejarla definitivamente. Siempre fue consciente de la posibilidad de ser malinterpretado, y el escritor de la *Carta VII* expresa esta ansiedad con vehemencia. San Juan de la Cruz dice que Dios es el abismo de fe en el que caemos cuando hemos descartado todas sus imágenes. Este es el punto en el que Platón empieza a bromear.

Ahora estamos en condiciones de ver la naturaleza fundamentalmente religiosa de las objeciones que Platón hace al arte, y por qué lo relega con tanta firmeza al nivel mental de *eikasia.* El arte es peligroso sobre todo porque imita de manera absurda lo espiritual y lo disfraza y trivializa con situleza. Los artistas juegan irresponsable-

mente con la imaginería religiosa que, si tiene que existir, debería ser controlada críticamente por la autoridad de la razón, interna o externa. Los artistas oscurecen el poder iluminador del pensamiento y la destreza al aspirar a lo plausible más que a la verdad. El arte se deleita en banalidades desagradables y en la interminable proliferación de imágenes sin sentido (por ejemplo, en la televisión). El arte es lúdico en un sentido siniestro, lleno de (φθόνος) biliosa y divertida aceptación del Mal, y debilita la discriminación moral mediante bufonadas y ridiculizaciones. El artista no puede representar ni celebrar el Bien, sino solo lo que es daimónico, fantástico y extremo, pero la verdad es silenciosa, sobria y restringida. El arte es sofística; como mucho una mimesis irónica cuya falsa «veracidad» es sutil enemiga de la virtud. Lo indirecto y la ironía evitan la relación inmediata con la verdad que tiene lugar en el discurso vivo; así, el arte es enemigo de la dialéctica. La escritura y la pintura introducen una notación añadida que distancia y que, al hechizarnos, fijan en su lugar. Crean una barrera de imágenes que arrebata la mente, vuelve rígidos los temas y carece de defensas contra los clientes sin escrúpulos. El verdadero *logos* calla ante la presencia de la más alta (inefable) verdad, pero el objeto de arte cuida amorosamente de su fluidez, se mima a sí mismo en vez de a la verdad, y desea ser indestructible y eterno. El arte nos contenta con las apariencias y, al jugar de forma mágica con las imágenes particulares, le roba la maravilla educacional del mundo a la filosofía, y confunde nuestra orientación hacia la realidad así como nuestros motivos para discernirlo. A través de un impuro encanto, tapado con una máscara de belleza, el arte «se hace visible con toda claridad». La «Idea» se convierte así en enemiga del conocimiento (véase el final de *Muerte en*

*Venecia*[35]). El arte hace de la inteligencia algo local, cuando esta debería orientarse a enderezar las proporciones de la totalidad de la vida. En el arte las Ideas sirven a lo ilusorio: oculta la verdadera Belleza cósmica así como las Ideas reales, duras, de lo necesario y de la causalidad, y emborrona con fantasía la paradoja generadora de pensamiento. Los objetos de arte no son verdaderas unidades, sino seudoobjetos que la mente fantaseadora compone cuando huye de la realidad. El tirón de lo trascendental en tanto que realidad y bien es confuso, imitación. La verdadera experiencia de la realidad como sentimiento de gozo es imitada engañosamente por el «encanto-gozo» del arte. Hay muy poco arte que sea bueno, e incluso ese (*corruptio optimi pessima*[36]) es peligroso. El disfrute del arte engaña incluso al hombre decente al darle un falso conocimiento que se basa en un sano egoísmo: el fuego en la Caverna —al que se confunde con el Sol—, donde uno puede entretenerse cómodamente imaginando que se ha iluminado. Así, el arte impide la salvación del hombre al ofrecer una seudoespiritualidad y una imitación plausible del conocimiento intuitivo directo (visión, presencia), una derrota de la inteligencia discursiva en el nivel más bajo de la escala del ser, no en el más alto. El arte es presencia falsa y falso presente. En tanto que actividad seudoespiritual, puede todavía atraernos cuando se hace evidente que otras metas más groseras carecen de valor. Vamos en pos de la posesión eterna del Bien, pero el arte ofrece una inmortalidad espuria sin valor. Así, confunde el peregrinaje espiritual y oscurece la naturaleza de la verdadera *catarsis* (que es la purificación). Sus placeres

[35] Referencia a la novela del escritor Thomas Mann.

[36] Véase n. 25.

son impuros e indefinidos y están secretamente aliados con el egoísmo. El artista decepciona al Eros salvador al producir objetos mágicos que alimentan la vida fantástica y el deseo de omnipotencia del ego. El arte se ofrece como «un mecanismo de sensibilidad que podría devorar cualquier experiencia» (T. S. Eliot, sobre la sensibilidad no disociada[37]. Quizá, no sin razón, Platón considera que semejante sensibilidad es fundamental en los artistas). La cualidad que tiene el arte de ser algo distinto, de ser otra cosa, es una impostura, una falsa trascendencia, una falsa imitación de otro mundo (la negra que canta por encima del disco del gramófono en *La Nausée*[38]). El arte puede convertirse así en un sustituto mágico de la filosofía, en un impuro mediador que finge saber cómo clasificar y explicar la realidad. Pero no hay atajos para llegar a la iluminación y, como se nos dice en el *Filebo* (16), hemos de resolver el mundo con paciencia y no produciendo con presura una seudounidad o *eikon*. El arte practica una *anamnesis* falsa y degenerada, en la que ese algo velado que se busca y se halla no es más que una sombra salida del trastero del subconsciente personal. Puede pensarse incluso que la obra de arte es una caricatura perniciosa de la Idea, tal y como esta fue concebida originalmente: un particular daimónico puro, al margen del tiempo, radiante, que confiere realidad, distinta, directamente cognoscible, y singular.

[37] T. S. Eliot dio forma al concepto «sensibilidad no disociada» en un pasaje de su ensayo sobre los poetas metafísicos, *The Metaphysical Poets*, escrito en 1921 (*Selected Essays*, ESE 247). En castellano existen varias versiones: *Los poetas metafísicos*, Emecé, Buenos Aires, 1944, y *La aventura sin fin. Ensayos*, Lumen, 2011, entre otras.

[38] *La Náusea*, novela de Jean Paul Sartre.

Platón gasta a menudo bromas a costa de sus predecesores filosóficos para quienes la distinción entre mito y *logos* está marcada con menos claridad que en su propia obra. La incómoda conciencia de una acaso esencial intrusión del (en cierto sentido) mito es, sin duda, para Platón, parte de su vieja «disputa entre filosofía y poesía». Sócrates dice en el *Fedón* (100 a) que cuando rechazó la ciencia y volvió al *logoi* no estaba únicamente usando imágenes; y Platón es en todo momento escrupuloso a la hora de distinguir claramente entre «pinturas» y «conversaciones». Sin embargo, el artista que hay en él (¿o es el filósofo?) aún le apremia a que explique mediante imágenes. «¿Es una metáfora?» es, como cabe esperar, una pregunta fundamental que hacerse acerca de las explicaciones metafísicas; sobre, por ejemplo, lo que se nos dice en la *Crítica de la Razón Pura* y en la *Fenomenología del Espíritu,* y está claro que tales obras no podrían existir de ninguna manera sin ayuda de las metáforas. Platón tiene razón cuando proclama (*Timeo* 47 b) que la vista (visión) es nuestra mayor bendición, sin la cual la filosofía no estaría a nuestro alcance. Nuestra habilidad para emplear estructuras visuales con el fin de comprender estructuras no visuales (así como otras visuales diferentes) es fundamental para explicar sea en el campo que sea. Cuando se lee la teoría de las Ideas en conjunción con tropos explicativos como la Línea y la Caverna (que puede ser un mito órfico colonizado por Platón), puede ciertamente producir en la mente una serie de poderosas imágenes deslumbrantes que, a la larga, bien consiguen obstruir la comprensión. Algunas de las dificultades que entraña la explicación filosófica pueden verse en el hecho de que, aunque Platón al principio trata las Ideas como cuasi cosas (lo que significa una palabra, lo particular perfecto o «aquello de lo que está hecha el

alma») y más tarde como atributos, las mantiene, sin embargo, como objetos de visión divina en el *Timeo* (aunque no se nos dice «qué apariencia tienen») porque hay algo esencial que solamente puede ser explicado mediante esta imagen. Platón pasó un tiempo muy valioso (*Parménides, Teeteto* y *Sofista*) desmantelando su imaginería más temprana, pero luego se inventó otras imágenes en el *Timeo*: maravillosas, nuevas por completo y mitológicas, pero aún explicativas. Tal y como F. M. Cornford[39] observa, los griegos de la época de Sócrates confiaban enormemente en la razón debido a los avances de la geometría. Una parte del drama de esa confianza fue consumada durante la vida filosófica de Platón. Sin embargo, sus fallos no le llevan (como podrían llevar a un pensador posterior, cristiano o liberal) a concluir con humildad o tolerancia que la mente humana es en esencia limitada y falible. Antes bien, le llevan a un sentido más firme de la jerarquía. La sabiduría está ahí, pero pertenece a los dioses y a muy pocos mortales (*Timeo* y *Leyes*). Al fin y al cabo, Platón estuvo toda su vida involucrado en política y ni siquiera en su madurez era optimista respecto a la mayoría de los hombres. Vivió y participó activamente en algunos de los más horribles y estremecedores acontecimientos históricos de los que se tiene constancia detallada y de los que —excepto en la medida en que están relacionados con la muerte de Sócrates— casi no existe mención directa en los diálogos (el *Teeteto* comienza con la noticia de que Teeteto, moribundo a causa de las heridas y la disentería tras la batalla de Corinto, está siendo trasladado desde el puerto; pero el argumento rápidamente nos transporta al pasado). La vida y lo que uno debe llamar en este contexto el arte son

[39] Véase n. 8, pág. 37.

mantenidos aquí en considerable tensión. La datación dramática de los diálogos es estéticamente brillante.

A lo largo de toda su obra, incluso en sus escritos más tempranos y felices, Platón pone énfasis en la altura del objetivo y la dificultad del ascenso. Por otro lado, incluso en sus momentos más sombríos, nunca es, en esencia, un escéptico. El Bien (la verdad, la realidad) está ausente de nosotros y es de difícil acceso, pero esta ahí y solo el Bien dará satisfacción. El ego consolador y creador de imágenes oculta este hecho bajo la apariencia del artista que todos llevamos dentro en mayor o menor grado. Con su secreta demanda de poder supremo, el arte difumina la diferencia entre presencia y ausencia de realidad, e intenta encubrir con encantadora imaginería la severa pero inspiradora verdad de la distancia entre hombre y Dios. Naturalmente, este vacío puede ser ocultado también por las escaleras metafísicas del filósofo; está muy bien eso de decirnos que tiremos la escalera: la escalera es interesante. Puede que el arte, dentro y fuera de la filosofía, ignore el viaje, nos persuada de que ya hemos llegado y niegue la inconmensurabilidad de la realidad y de la mente. Un romanticismo enternecedor va en pos de la filosofía disfrazado de arte. «El pluralismo poético es el corolario del misticismo del Uno» (Edgar Wind, *Pagan Mysteries of the Renaissance*[40], 1958, pág. 176). Pero ser consciente de la brecha no hace el puente. Platón conocía de los peligros de su propio arte, y las amargas y furiosas observaciones teológicas de las *Leyes* puede que expresen su convencimiento de que tan pronto como su filosofía abandonara ψιλοὶ λόγοι, la prosa serena sin jerga ni adornos, también

[40] Wind, Edgar, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.

correría el peligro de ser usada como magia. El motivo más poderoso de la filosofía es probablemente el mismo poderoso motivo del arte: el deseo de convertirse en Demiurgo y reorganizar el caos conforme al excelente plan de cada uno.

Cualquier producción del espíritu puede poseer un poder ambiguo, y los artistas, tanto visuales como literarios, adoran esta zona ambigua por razones que Platón y Freud comprendían muy bien. Siempre ha habido una relación peligrosa entre el arte y la religión, y allí donde la teología vacile, el arte, entusiasta, intentará explicar. Aquí podría pensarse que el arte es tanto más «peligroso» cuanto menos poderoso es el «pensamiento puro». No es de extrañar que Platón, desde su propio punto de vista y debiendo de haber experimentado para entonces una disminución de su fe en la «alta dialéctica», mantuviera a los artistas bajo un control tan rígido en las *Leyes*, donde se desaconseja la especulación privada y la pintoresca religión popular es un instrumento del poder político. De hecho, a menos que, de forma específica, se evite que lo haga, el arte materializa instintivamente a Dios y la vida religiosa. En ningún otro ámbito ha sido esto más cierto que en el cristianismo, al que han servido tantos genios. Las familiares figuras de la Trinidad han sido tan celebradas y embellecidas en grandes cuadros que casi parece que los pintores son las primeras autoridades en la materia, como Platón decía que los poetas parecían ser de los dioses griegos. En parte debido a la naturaleza histórica del cristianismo, las imágenes cristianas tienden a ser consideradas «reales». Quizá de una forma engañosamente «espiritual», el arte proporciona al equipamiento material de la religión; y lo que debería ser agencia mediadora puede convertirse, en efecto, en barrera total. Muchos teólogos modernos están intentando apartar esta barrera mitológica

tan rígida —y ahora, a menudo, inaceptable— que divide a la cristiandad entre gente común sofisticada y no sofisticada. Que la fe cristiana pueda sobrevivir a este proceso queda por ver. El arte fascina a la religión en alto grado y puede proveer los mayores obstáculos cuando se trata de buscar toda la verdad. Una pauta elevada, rígida, de integrada imaginería «espiritual» detiene la mente, previene el libre movimiento del espíritu y colma el lenguaje de turbia metáfora (el abismo de la fe yace más allá de las imágenes y también más allá del *logoi*). Como mencioné más arriba, Kierkegaard, precursor del desasosiego contemporáneo respecto al arte, percibió estos problemas y usó de manera deliberada el arte, en tanto que mistificación destructiva y antiteórica, para promover una relación más directa con la verdad y prevenir la dogmática relajación de la tensión que provoca una severa teología estéticamente bruñida (pero el arte tiene truco: ¿lo logró?).

En el Este (una parte del mundo tan asombrosamente cerca de los fundadores del racionalismo europeo) se considera que el arte es una camarera más humilde y agraciada de ambigüedad de la religión mientras que el arte occidental, al emanciparse, hacerse grandioso y convertirse —justo como Platón se temía— en «una autoridad», ha prestado su poder subrepticiamente a la osificación de la religión a la que aparenta servir (pecado de orgullo). Aunque en el Este el arte está vinculado a la religión incluso de forma más generalizada (holgada) que en Occidente, su imaginería, pese a ser significativa, no es por lo común una especialización de tan alto nivel, tan racionalmente clarificada ni tan implacablemente literaria. Las magníficas deidades hindúes, aunque ejecutadas con nitidez y amor, son más misteriosas. Las religiones orientales carecen de la terrible claridad histórica de la cristiandad. El

arte oriental es más humilde, menos «grandioso»; posee una relación con lo espiritual más sosegada y, tal vez debido a eso, más profunda. Quizá podamos encontrar cierta semejanza entre la actitud de Platón y el digno puritanismo del islam, con sus reservas respecto a «figuras» y «objetos» y su rechazo al teatro de papeles representados. Los budistas zen, que son platónicos en su uso de las *technai* pero que rechazan la filosofía, en realidad emplean el arte como antiarte, siendo las imágenes que escogen no solo simples hasta el absurdo, pese a su maestría, sino también, y a menudo, deliberadamente incompletas. Muchos artistas visuales modernos sienten una afinidad evidente hacia dichas actitudes, aunque difieren en la cantidad de habilidad que se requiere para que el antiarte sea un arte efectivo (lo que en parte dependerá, naturalmente, de su exacto propósito). El zen emplea también paradojas educativas (*koan*). Las paradojas de Platón (el objeto «torcido» en el agua) conducen a la medición, y así al Eros cósmico, mientras que las paradojas zen están pensadas para quebrar el pensamiento racional en interés de una comprensión más verdadera y directa. El zen está dispuesto a emplear el arte en tanto en cuanto el arte no se tome a sí mismo demasiado en serio; y tiene muy presente la forma en que la imaginería del arte puede proveer falsas zonas de descanso. El mejor compañero del hombre religioso es el arte más simple, puro y sin pretensiones. Platón estaría de acuerdo. El zen pone énfasis en la habilidad, pero favorece los productos desechables. Platón (*Leyes* 956 b) dice que los artefactos que se ofrezcan a los dioses deberían ser de aquellos que se hacen en un solo día.

En la descripción que Gilbert Ryle hace de él, Platón se parece más a Odiseo que a Néstor y, naturalmente, la obra de cualquier pensador persistente tiene trazos de

inconsistencias y simples accidentes. Sin embargo, parece haber una unidad de ambas cosas, pensamiento y sentimiento, en la reacción de Platón al arte, tanto a lo largo de la variable pauta de sus actitudes ante otras cuestiones filosóficas como durante la muy significativa historia de su vida no filosófica (de la que no se habla aquí), incluida la angustia de sus encontrados sentimientos ante la decisión de entrar en política. Que la *Apología* contiene un ataque contra los poetas es indudablemente significativo. En el *Fedón* 61 se cuenta cómo Sócrates, aunque no *mythologikos*, obedeció la orden en sueños de «hacer música». Platón, el heredero, tan eminentemente diestro en estos temas, se asombró de cómo su maestro había hecho para obedecer lo mejor posible. Cabe separar la hostilidad políticamente motivada hacia un arte libre que Platón comparte con los modernos dictadores, con objeciones más refinadas, tan filosóficas como temperamentales; y aunque queramos defender el arte de las acusaciones de Platón, también podemos reconocer, en un contexto de gran preocupación, cuán dignas de consideración son algunas de ellas. Hay una suerte de vida religiosa que excluye el arte y no es imposible comprender por qué.

De hecho, el propio Platón provee gran cantidad de material para una estética completa, una defensa y una crítica razonable del arte. La relación del arte con la verdad y la bondad debe ser la preocupación fundamental de cualquier crítica seria del mismo. La «Belleza» no puede ser discutida «por sí misma». No hay, en este sentido, un punto de vista «estético puro». La filosofía y la teología tienen que rechazar el Mal mientras lo explican, pero el arte es, en esencia, más libre y disfruta de la ambigüedad que hay en el hombre; de ahí su dualidad que, naturalmente, comparte con el Eros de Platón. Donde la filosofía y la teología

son puristas, el arte es un colaborador desvergonzado, y Platón identifica con acierto la ironía y la risa como métodos primordiales de colaboración. El criterio de un artista de talento es un instrumento delicado que no deja rastro; el tono o el estilo mediante el cual el escritor o el pintor se colocan a sí mismos «fuera de toda sospecha» acaso se parezca mucho a una sutil falta de sinceridad (como ocurre, por ejemplo, con lo que los críticos llaman el «reparto» de los personajes de una novela). A partir de aquí el discernimiento de Platón llega a los niveles más profundos de nuestro juicio del valor en el arte. Y puesto que su filosofía se ocupa ampliamente de cómo el atractivo de la Belleza resulta ser la fuerza moral de la realidad, cabría esperar que fuéramos capaces de extraer de los escritos de Platón, pese a lo negativo y a menudo despectivo de sus actitudes, alguna positiva piedra de toque estética. En pos de este objetivo, consideremos por un momento uno de sus más impactantes puntos de vista, que podríamos inclinarnos a desestimar como cierta suerte de puritanismo «indolente»: su opinión de τὸ γελοῖον, lo ridículo o absurdo.

Aunque en general quepa afirmar que la filosofía es más ingeniosa que graciosa, y aunque lo mismo pueda decirse de la religión (Cristo hace observaciones ingeniosas pero no bromea), la obra de Platón está, de hecho, llena de agradables bromas e impregnada de humor y ameno entretenimiento. No obstante, rechaza lo ridículo πονηρία τις como una especie de vicio (*Filebo* 48 c), y dice que muestra una falta de autoconocimiento. Su censor eliminaría la maravillosa descripción de los dioses que se ríen al comienzo de la *Ilíada* (*Ilíada* I. 599, *República* 389 a). Quizá la risa no sea lo más amigable, pero no es ahí adonde apunta Platón. La risa (a diferencia de las divertidas sonrisas) carece de dignidad, es explosiva, algo violenta y extrema, y ofende la modesta

sobriedad elogiada en el *Filebo* con tan impresionante respaldo teórico. Por supuesto, hay algo antiautoritario en la risa violenta, e incluso hay sociedades actuales, y no primitivas, en las que la risa en público hace fruncir el ceño. La mente culpable o asustada siempre se preguntará: ¿de qué se están riendo? De una manera más positiva, y a intervalos a lo largo de los diálogos, tanto en la *República* como en las *Leyes*, Platón parece equiparar esa dignidad que rechaza lo absurdo con cierta suerte de virtuoso amor propio. En esto contrasta con sus colegas zen, quienes (¿los únicos de entre los moralistas?) consideran que lo gracioso ocupa una posición central en el peregrinaje humano. El *koan* aparece a menudo como una especie de broma disparatada. Por supuesto, existe un absurdo malo (degradante, hiriente), pero ¿acaso no hay también un absurdo bueno? La pérdida de dignidad no tiene por qué ser pérdida de estatura moral, puede ser rendición de la vanidad y descubrimiento de la humildad; y el sentido del ridículo es una defensa contra lo pretencioso, y no digamos en el arte. Sin embargo, en lo que constituye uno de los primeros intentos europeos de definir al hombre bueno, al contrario que el héroe, Platón da importancia a su dignidad; y la tradición judeocristiana ha rehuido, en general, presentar al hombre bueno como un hombre absurdo (Job no es absurdo). Acaso esto nos parezca natural, pero vale la pena preguntarse si se puede ser humilde manteniendo la dignidad incólume. Naturalmente, la moderna (burguesa) literatura se ha deleitado con el héroe absurdo, atractivo y aparentemente bueno, una figura a la que Platón, sin duda —y quizá con razón—, miraría con desagrado. Es posible que la risa, y el arte que la produce, carezca notoriamente de *logos*. Nos reímos a carcajadas sin saber muy bien por qué (carencia de autoconocimiento) de situaciones y bromas absurdas que se

resisten al análisis. En el *Filebo* (65-66) Platón parece sugerir que lo absurdo del sexo es repugnante. Al hablar de chistes, Freud se refiere (*El chiste y su relación con lo inconsciente*[41]) a lo que él llama «principio de anticipación de placer», que también utiliza en su descripción general (a la que ya se ha hecho referencia) de los misteriosos placeres del arte. Las tiernas, aunque a menudo, profundas jocosidades que contienen los diálogos tienen lugar frecuentemente en situaciones en las que se habla de refilón de relaciones de amor como, por ejemplo, en la deliciosa descripción de Zenón y Parménides cuando se sonríen el uno al otro mientras escuchan el discurso del joven Sócrates. Estas eran «anticipaciones de placer» cuya posible conclusión el Platón artista mantiene lejos de la vista por razones en las que se mezcla muy estrechamente lo estético y lo moral. La dignidad del tacto con que trata todo el tema del amor es uno de los mayores efectos del arte de Platón.

«El orden es bello (bueno); el desorden malo». En la *República* parece asumirse un mundo en el que lo que es realmente real es armonioso, y en el que podemos de forma razonable intentar conocernos a nosotros mismos y al mundo. En el *Timeo*, el Demiurgo no puede someter del todo el desorden y, nosotros, los mortales, somos víctimas de las «pasiones necesarias». En uno de los significativos pero minusvalorados apartes de las *Leyes* (923 a) se llama a los ciudadanos «seres literalmente efímeros» que no pueden «conocerse a sí mismos». La imagen paradigmática del claro mundo de las matemáticas, al que se atribuye en la *República* tan alto lugar, deja paso a una descripción más realista de la mente en mayor medida que confrontar un

[41] Freud, Sigmund, *El chiste y su relación con lo inconsciente* [*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*], Alianza Editorial, Madrid, 2008.

mundo confuso. El Demiurgo es un instructivo retrato del artista en la medida en que se ocupa de un material que, si bien está dotado de propiedades causales, es recalcitrante, y esto no por ser sistemático de manera mecánica, sino porque es, en parte y fundamentalmente, un revoltijo. F. M. Cornford (*Thucydides Mythistoricus*[42], vol. VI, citado en sus comentarios sobre el *Timeo* 47-48) habla de cómo Tucídides no comparó el ámbito de la previsión humana ordinaria con la ley causal, sino con un territorio desconocido del azar, lleno de inescrutables actividades de dioses y espíritus, en el cual los motivos humanos parecían contar como comienzos absolutos. Ni siquiera para nosotros, hijos de una era científica, esto es totalmente diferente a como vemos a veces el campo de nuestra fortuna. El Demiurgo tiene que aceptar un grado de «absurdo» (revoltijo), pero mantiene el ideal de armonía, y el desorden que tiene por delante ni ha de exagerarse ni ha de celebrarse, sino deplorarse.

La discusión en el *Filebo* 49-50 vincula lo ridículo o absurdo con, al menos, una variedad de la alegre y envidiosa malicia (φθόνος) que Platón asocia especialmente al teatro, aunque lo extiende después a «toda la tragicomedia de la vida». φθόνος es difícil de traducir al inglés porque contiene (tal y como «debemos» se emplea en el *Filebo*) un componente de júbilo sadomasoquista que no acaba de estar presente ni en la «malicia» ni en la «envidia». El narrador de los *Apuntes del subsuelo*[43] de Dostoievski expresa y analiza el concepto, a la vez que también provee una amorosa

[42] No se ha encontrado versión española de esta obra de F. M. Cornford.

[43] Dostoievski, Fiódor, *Apuntes del subsuelo*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.

descripción del «uso» que del arte hace la mente más baja: «Todo acabó siempre a mi gusto en una cautivadoramente perezosa transición hacia el arte, es decir, hacia las formas de existencia más deliciosas, todas accesibles y dispuestas para mí, sustraídas en abundancia a poetas y novelistas, y adaptables a cualquier posible exigencia y uso. Por ejemplo, yo triunfo sobre todos...». Idealmente, si ha de ir más allá del papel pintado del escenario, el artista debería imitar al sosegado Demiurgo que no conoce la envidia y que ve el revoltijo recalcitrante de su material con ojos justos y con un sentido rector de la proporción, ese sentido de la proporción y recto orden que en el *Filebo* 16-17 se nos dice que la dialéctica fomenta. Pero Platón no admite que esto sea posible. El mal artista (que todos llevamos dentro), como inocente fantaseador que es —y empleando la distinción que se hace en el *Sofista* y la imaginería de la Caverna—, solo ve sombras que se mueven, e interpreta el mundo conforme a la «causalidad» fácil, mecánica y expedita de su vida particular de ensueños (como en una mala película de suspense o en una comedia romántica y su público). El artista mediocre (el hombre irónico que está junto al fuego, si podemos caracterizarlo así) cree que «se conoce demasiado bien», despliega su pomposa mofa y su bilis en un airado y dramático rechazo hacia cualquier intento serio o cabal de comprender cualquier tipo de orden real. Esta figura (bastante familiar en las páginas de los diálogos de Platón, donde es criticada, o en la literatura moderna, donde se la consiente) está camino del «todo vale» y de «el hombre es la medida de todas las cosas» de los sofistas cínicos. Ninguno de estos, como artista o como hombre, posee ni verdadero conocimiento ni entendimiento cabal de la dificultad del material que se le resiste, lo necesario, la ἀνάγκη del mundo. Enfrentado

al semicaos, la presencia de las Ideas sostiene (si lo necesitase) al Demiurgo. Pero el artista mortal, condenado a la autoindulgencia de uno u otro tipo en cualquiera de sus formas, ¿ha de ser o bien un soñador o bien un cínico?; ¿y puede dejar de intentar ver el mundo creado a la luz pura de las Ideas?

Es tentador «refutar» a Platón simplemente señalando las grandes obras de arte que existen y, al hacerlo, describir en términos platónicos la génesis y el mérito de estas. Aunque receloso de la Belleza por su posible declive hacia el encanto, Kant estaba dispuesto a tratarla como símbolo del Bien (*Crítica del juicio*). Y ¿no podría el arte ser considerado así, incluso si tomamos en serio las objeciones de Platón? El buen arte, pensado más como fuerza simbólica que como declaración, dota a la turbia imagen de un valor puro y trascendente, de un bien estable, visible, duradero y más elevado, y en una época irreligiosa sin plegarias ni sacramentos quizá procure a mucha gente la más clara experiencia de algo que se entiende como separado, precioso y benéfico, que se mantiene en la atención en silencio y sin posesividad. El buen arte que amamos puede parecer sagrado, y prestarle atención puede ser como rezar. Nuestra relación con tal arte, aunque «probablemente nunca» sea pura del todo, es de modo significativo desinteresada. La tranquila felicidad que reina en una galería de arte es bastante diferente del agradable revuelo de la sala de subastas. Como dice Platón, la Belleza es visiblemente trascendente; de ahí la metáfora de la visión, tan indispensable en las discusiones de estética y moralidad. El «espectáculo» del Bien bajo otras formas, como cuando admiramos a hombres notables y a héroes, es, a menudo, en tanto que experiencia, más diluida y menos eficaz. Como dijo Kierkegaard, admiramos y nos relajamos. El buen arte, por

otro lado, da trabajo al espíritu. Por supuesto, la moralidad es en gran parte un asunto de acción, aunque lo que miramos tiene un profundo efecto sobre lo que hacemos («Todo lo que es honesto... todo lo que respira pureza... esto sea vuestro estudio», Filipenses 4, 8). Y, por supuesto, la práctica de las relaciones personales es la escuela fundamental de la virtud. Las revelaciones espirituales que acarrea el trato con las personas son, evidentemente, más importantes que aquellas que pueden conseguirse por medio del arte, aunque tienden a ser menos claras. ¿Qué son los motivos?, ¿son importantes? ¿Cuándo es el altruismo un ejercicio de poder?, etc. Claro que hay casos concretos en los que estas preguntas necesitan respuesta. Pero el arte permanece accesible y vívido, en tanto que experiencia de cómo el egoísmo puede ser purificado mediante imaginación inteligente. En cierto sentido, la Belleza del arte debe ser independiente del Bien porque el arte no es esencial. Aunque el arte exige esfuerzo moral y enseña una atención serena (como cualquier estudio serio puede hacer), es una especie de regalo, como el Sublime kantiano: un extra. Podemos salvarnos sin ver los Alpes o los Titian, y sin Tiziano o Mozart también. Hemos de hacer elecciones morales, no tenemos por qué disfrutar del gran arte y, de hecho, mucha gente buena no lo disfruta nunca. Pero seguramente el gran arte apunta en la dirección del Bien y para el moralista es más valioso como auxiliar que peligroso como enemigo. Cómo, cuándo y si el mal arte (que existe, por supuesto, en grandes cantidades) es moralmente perjudicial constituye, como sabemos, una honda cuestión que no es fácil de responder. Para que exista el gran arte debe existir una práctica general del arte, e incluso el arte trivial es un consuelo bastante inofensivo, como el mismo Platón parece dispuesto a admitir en las *Leyes*.

Por supuesto, el arte es vasto, y la filosofía europea curiosamente pequeña, así que Whitehead[44] apenas exagera cuando dice que esta no es más que notas a pie de página a la obra de Platón. Las conversaciones comunes sobre «arte», a las que uno se ve llevado cuando se discute la visión de Platón, siempre corren el peligro de convertirse en un sinsentido. No hay una ciencia de la crítica; cualquiera de los denominados «sistemas» críticos tiene que ser al final evaluado por el último instrumento: el criterio sereno y abierto de la mente del crítico experimentado e inteligente, no empañado —en la medida de lo posible— por la teoría. Confrontado con la estética académica que él conocía, el instinto de Tolstói era sensato y su respuesta a que todo lo que necesitamos saber es que el buen arte promueve el Bien, es una propuesta a la que podríamos adherirnos. Sin embargo, a una le tienta intentar dar una explicación más detallada —y, en parte, con el fin de hacer justicia a la argumentación platónica— de que el gran arte es bueno para nosotros y, al darla, tomar del propio Platón nuestro mejor material. El arte es un ejercicio especial de discernimiento para la inteligencia en relación con lo real, y aunque la forma estética tiene elementos esenciales de engaño y magia, la forma en el arte —igual que la forma en la filosofía— está diseñada para comunicar y revelar. Un ingrediente esencial del súbito gozo en respuesta al buen arte es un cierto sentido de revelación de la realidad, de lo verdaderamente real, del ὄντως ὄν: el mundo visto con una claridad con la que nunca antes fuimos capaces de verlo. Cuando se le atribuye a Burne-Jones[45] que «por

[44] Alfred North Whitehead.

[45] Edward Coley Burne-Jones, pintor y diseñador, se asocia a la última fase del movimiento prerrafaelita. Trabajó estrechamente con el diseñador William Morris.

un cuadro entiendo el romántico y hermoso sueño de algo que nunca fue y nunca será, bajo una luz mejor que cualquier otra que haya brillado jamás, en un paraje que nadie puede definir o recordar —solo desear— y las divinamente hermosas formas», experimentamos cierta incomodidad, y en buena parte porque esas líneas parecen de hecho describir muchas de sus obras bajo un aspecto que las caracteriza como maravillosas o deliciosas, pero no exactamente grandiosas[46]. A una no se le ocurriría emplear un lenguaje semejante para hablar de la obra, por ejemplo, de Seurat o de Cézanne, o de un arte más remoto y aparentemente más «fantasioso» como los temas mitológicos tratados por Botticelli o Tiziano. Cuando Artemisa se apresura al caer Acteón, la revelación sigue siendo misteriosa, pero de algún modo, verdadera, y con la «dureza» de la verdad. Una lectura de Platón nos ayuda a ver que el buen arte es veraz. El sueño es enemigo del arte, y su falsa imagen. Tal y como se describe en la *República*, el nivel superior se refleja como una imagen en el nivel inferior. El poder de fusión a alta temperatura que tiene la imaginación creativa, tan frecuente y elocuentemente descrito por los románticos, es la recompensa de la mente sobria y veraz que, conforme reflexiona y busca, dice de forma constante no y no y una vez más no a las prontas y fáciles visiones de la fantasía autoprotectora y autopromocionadora (como el *daimon* de Sócrates, que solo decía «no»). La «libertad» del artista se consigue con mucho esfuerzo y es una función de su entendimiento de la realidad. Utilizando la imagen platónica, el Demiurgo crea el tiempo como una imagen —transformada de manera interesante— de la eter-

[46] Véase F. de Lisle, *Burne-Jones*, 1904, pág. 173, citado por John Christian en el catálogo de la exposición de obras de Burne-Jones, Hayward Gallery, 1975.

nidad, pero se encuentra con que el misterioso y esencial medio del espacio ya existe. Las imágenes que dan forma material a la verdad surgen espontáneamente, por fin, en el espacio —tan difícil de aprehender y de aceptar—, y de mantener vacío contra las presiones que tienden a llevarlo al colapso (el *Vorlust*[47] está siempre impaciente por llegar a una conclusión). La imaginación lleva a la fusión, pero para hacerlo ha de separar en el pensamiento lo que en la realidad es independiente, resistiendo las fáciles tendencias a la fusión del ego obsesivo. La receta para el arte es, por tanto, la misma que para la dialéctica: superar la fantasía personal, la ansiedad egótica y el soñar despierto autoindulgentes. Ordenar y separar y distinguir el mundo con justedad. En su forma no regenerada, como retoque fantástico de lo real para consumo del ego privado, la magia es la perdición del arte, como lo es de la filosofía. La obsesión reduce la realidad a un único patrón. El peor enemigo del artista es su eterno compañero: el ego soñador y acogedor, el morador de las bóvedas de *eikasia.* Naturalmente, la fuerza de una mente individual y subconsciente impulsa al arte más elevado, pero también a la más elevada filosofía; y en ninguno de los dos casos de nada sirve la técnica si no hay fuerza divina.

Lo que es difícil, necesario e inevitable en el *fatum* humano es el tema del gran arte. Para emplear una mezcla de lenguaje platónico y kantiano: vemos en sueños que, en propiedad, el arte se ocupa del sintético *a priori*, la zona intermedia entre *dianoia* y *noesis*, los estados más elevados de la mente que se describen en la *República.* El arte versa sobre el peregrinaje que va de la apariencia a la realidad (este es el tema de cualquier obra de teatro y novela buenas) y ejemplifica, pese a Platón, lo que su filosofía enseña

[47] Véase n. 23, pág. 46.

acerca de la terapia del alma. Esto es lo «universal», el elevado asunto que Tolstói consideró era el ámbito propio de un artista. La causa divina (inteligente) persuade a la causa necesaria de que lo mejor es posible. A los mortales (en tanto que artistas y hombres) compete la labor de comprender lo necesario en aras de hacerse entender; de ver bajo una luz pura y justa la dureza de las propiedades reales del mundo así como los efectos de las causas errantes; ver por qué los buenos propósitos son contrarrestados, y dónde ha de aceptarse el misterio del azar. No es fácil hacer justicia a esta dureza y a este azar sin aplicarles una capa de fantasía o exagerar hasta el (cínico) absurdo. De hecho, el «absurdo» en el arte, que surge a menudo como intento de derrotar la fantasía fácil, a lo mejor lo provee sin más de un sofisticado disfraz. Al tiempo que nos muestra lo que no se salva, el gran artista nos muestra de manera implícita lo que significa la salvación. Naturalmente, el Demiurgo intenta contra viento y marea crear un mundo justo y armonioso. El artista (bueno), que Platón considera como una caricatura tan degradada, intenta retratar el mundo parcialmente fracasado tal y como es y, al hacerlo, producir algo agradable y bello. Ello implica una comprensión inteligente y disciplinada de lo que podrían llamarse los problemas estructurales del Demiurgo. Hay un «sublime absurdo», cómico o trágico, que depende de esta percepción profunda del origen de los «defectos» (*Enrique IV,* III. ii, y el *Rey Lear,* V. iii). Perdonable o imperdonablemente, hay una causalidad del pecado que es inteligible en parte. El buen artista nos ayuda a ver el lugar de la necesidad en la vida humana, qué ha de soportarse, qué se hace y qué se rompe, y a purificar nuestra imaginación para poder contemplar el mundo real (habitualmente velado por la ansiedad y la fantasía), incluso lo que es terrible y absurdo. En la *República* 395 a, Platón

afirma que nadie puede escribir las dos cosas, tragedia y comedia. Al final del *Banquete*, Sócrates dice a Agatón y a Aristófanes que sí se puede. Me gustaría tener el relato de esta conversación. Con perversa negligencia, Platón nunca nos honra con una crítica literaria seria.

En su intento de analizar la fragilidad humana, los filósofos morales han producido algunos esquemas bastante poco realistas, la mayor parte de las veces, por tratar de hacer demasiadas cosas al mismo tiempo. En lo que a esto respecta, los filósofos contemporáneos son más modestos. La cuestión de en qué nivel de generalidad he de operar es, naturalmente, una cuestión que se le presenta tanto al artista como al filósofo. Los grandes descubrimientos tienen lugar en los grandes niveles de generalidad, como cuando Platón somete la profunda idea de que nadie se equivoca voluntariamente a una serie de transformaciones dentro de una visión general del alma humana como conocedor y agente. Por otro lado, la imprecisión puede que no convenza al lector de que está realmente viendo la «vida humana» en vez de un «ballet fantasmal de categorías exangües», cuya visión obsesionó a otro platonista más reciente, F. H. Bradley. Por poner un ejemplo, Platón, queriendo que cada uno de los diferentes niveles del alma se correspondiera con un tipo diferente de tarea en la sociedad y con diferentes tipos de Estado, conecta su concepto de θυμοειδές —la región transformacional central del alma— con el honor y la ambición, simplificando así en exceso un concepto que es esencial a su análisis del cambio moral. Como muchos otros grandes tratados de ética, la *República* es deficiente en su explicación del Mal positivo. El «hombre tiránico» tiene que demostrar demasiado. El retrato de la reflexión moral y del cambio moral (degeneración, mejora) constituye la parte más importan-

te de cualquier sistema de ética. La explicación de nuestra falibilidad en temas tales como tomar lo peor por lo mejor la llevan a cabo con gran profusión de información (aunque, naturalmente, de una manera menos sistemática) los poetas, autores de teatro y novelistas. A la filosofía le ha llevado mucho tiempo reconocer lo siguiente: la famosa «disputa» es, en verdad, muy antigua en el tiempo, así como la sospecha de que el arte es fundamentalmente frívolo. Solo en comparación con lo anterior hace poco tiempo, los filósofos morales han condescendido a procurarse la ayuda de la literatura como modo de explicación.

La visión del Mal confunde, y es un tema sobre el que es difícil generalizar porque cualquier análisis exige una considerable batería de juicios de valor. A una le gustaría pensar que el hombre justo ve con claridad al hombre injusto («Dios lo ve claramente»). El arte se siente confiado con el Mal, como en casa (la mayoría de las veces demasiado) y presto a embellecerlo. Sin embargo, es indiscutible que la buena literatura es singularmente capaz de aclarar públicamente el Mal y de emular el fuero interno del hombre justo sin que (ese es su privilegio) el artista tenga que ser justo más que con su arte. Que esta separación es posible parece un hecho constatado. El arte acepta y disfruta de la ambigüedad del hombre en su totalidad y puede parecer que los grandes artistas «usan» sus propios vicios para propósitos creativos sin que esto, aparentemente, dañe su arte. Este misterio pertenece, qué duda cabe, a la región de lo inconmensurable e ilimitado. Platón sabe a qué debe estar atenta la crítica constantemente, entiende que el lado malo de la naturaleza humana opera con secretismo y precariedad en el arte. Hay un montón de crueldad secreta ahí y si el arte es suficientemente bueno (pensemos en Dante o Dostoievski)

puede ser difícil decidir en qué momento la disciplinada «indulgencia» de la crueldad daña el mérito de la obra o hiere al cliente. Pero ver la desgracia y el Mal de una manera justa es una de las cumbres del empeño artístico, una cumbre que, con seguridad, a veces se alcanza. Cómo esto se convierte en algo bello es un misterio que puede parecer muy cercano a algunas de las oscuridades más vivas y centrales del propio pensamiento de Platón (la causa divina siempre se toca con la causa necesaria). Shakespeare no solo saca esplendor, sino también belleza de la malevolencia de Yago y de la muerte intolerable de Cordelia, igual que Homero la extrae de las desgracias de una guerra sin sentido y del estilizadamente despiadado Aquiles. El arte pocas veces puede mostrar —si no es con autoridad— cómo aprendemos del dolor, arrastrados por la violencia de la gracia divina hacia una sabiduría reacia, como se describe en el primer coro de la tragedia *Agamenón,* en palabras que de algún modo nos recuerdan a Platón, quien se mantuvo (así parece) tan escandalosamente indiferente a los méritos de Esquilo (¿un caso de envidia?). Y, por supuesto, el arte puede revelar sin explicar, y su justicia también puede ser lúdica. La docilidad de lo necesario ante la inteligencia puede ser igual de evidente, con la misma viveza, en el arte no mimético y no conceptual («puro artilugio» y «don absoluto»), un arte que ilumina de modo efímero profundas estructuras de la realidad, como si el artista pudiera de hecho penetrar la ensoñación creadora del Demiurgo, donde la verdad y el juego se entremezclan misteriosa e inextricablemente.

Y, puesta a elogiar el arte ante Platón, una podría incluso añadir —a modo de efectiva persuasión— que, de haber una prueba ontológica (a fin de cuentas, es la idea principal de Platón), el arte provee una versión muy plau-

sible de ella. En general, puede que el arte demuestre más que la filosofía. Familiarizarse con una forma de arte y desarrollar el gusto es una educación en lo bello que acarrea, a menudo instintivamente y con una confianza creciente, la separación por categorías de lo que es bueno, lo que es puro, lo que es profunda y justamente imaginado y lo que es convincente, de lo que es trivial o superficial o, de alguna manera, fingido, autoindulgente, pretencioso, sentimental, falazmente oscuro, y así de manera sucesiva. La mayoría de los términos críticos más despectivos atribuyen alguna especie de falsedad, y, por otro lado, (Keats) dice: «lo que la imaginación toma por Belleza ha de ser verdad»[48]. El arte malo es una mentira sobre el mundo, y el arte que, por contraste, se considera bueno es *ipso facto*, en cierto evidente e importante sentido, considerado verdad y tomado como expresión de la realidad: el sentido por el cual Seurat es mejor que Burne-Jones, Keats mejor que Swinburne, Dickens que Wilkie Collins, etc. Platón dice en el *Filebo* que una experiencia de placer puede ser infectada por la falsedad. Aprender a detectar lo falso en el arte y a disfrutar de la verdad forma parte de una educación del discernimiento moral que dura toda una vida. Esto no quiere decir que haya que vivir en un claustro estético. El buen arte, por complejo que sea, presenta una combinación evidente de pureza y realismo: y si pensamos ahora en enseñanzas morales que hacen lo mismo (los Evangelios, san Agustín, Julián de Norwich y parte de la obra de Platón) ha de admitirse que estas también son, a su manera perfectamente natural, arte. El desarrollo de cualquier habilidad aumenta nuestro sentido de (lo que

[48] Cita de la carta de John Keats a Benjamin Bailey, fechada el 22 de noviembre de 1817.

es necesario) realidad. Aprender un arte es aprender toda suerte de extraños artificios pero, sobre todo, es aprender a hacer la declaración formal de una verdad que se ha percibido, y aprender a hacerla espléndidamente digna de una atención adiestrada y purificada sin falsearla durante el proceso. Cuando Platón dice (*Filebo* 48 d) que disfrutar del ridículo es obedecer el mandamiento que dice: no te conozcas a ti mismo, está empleando (aunque perversamente) un importante principio de crítica literaria: lo que milita contra el autoconocimiento es sospechoso. Conocerse a uno mismo en el mundo (como parte de él, sujeto a él, vinculado a él) es poseer el más firme entendimiento de lo real. Este es el humilde «sentido de la proporción» que Platón vincula a la virtud. Un realismo ágil y sólido (que no es, por supuesto, un naturalismo fotográfico), un imaginativo entendimiento de los temas —que ni sea sentimental ni mezquinamente personal— es algo cuyo valor pueden reconocer todas las artes, y que procura ese placer especial, no ilusorio, que constituye el liberador aroma de la realidad: cuando actuando elevada y libremente la clarificada e imaginativa atención de la mente creativa se posa sobre el objeto. Claro que el arte es lúdico, pero su juego es serio. τῆς σπουδῆς ἀδελφὴ παιδιά. Freud dice que lo opuesto al juego no es el trabajo, sino la realidad; tal vez esto sea verdad para juegos de fantasía, pero no para la cualidad lúdica del buen arte, que busca y revela lo real con deleite. Así, en la práctica relacionamos cada vez más un concepto con otro, y vemos la Belleza como un astuto uso de la forma para iluminar la verdad y celebrar la realidad; y entonces podemos experimentar aquello de lo que Platón hablaba pero que prefería diferenciar del arte: la manera en la que desear lo bello es desear lo real y el Bien.

Podría ser tentador decir aquí que la comprensión disciplinada del buen artista, el justo discernimiento, debe depender (si uno desea llevar más lejos el mito del *Timeo*) de alguna especie de certeza moral distinta. De nuevo la metáfora de la visión: una fuente de luz. Sin embargo, es difícil llevar la idea más allá del estatus de una tautología. Los buenos artistas pueden ser hombres malos; la virtud puede, como dije antes, residir de forma entera en la obra, y la justa visión alcanzable solo en ella. Después de todo, por mucho que nos idolatremos mutuamente, somos animales limitados, especializados. Más aún, incluso la obra misma puede ser menos perfecta de lo que parece. Somos criaturas de un día, no mucho más. No nos comprendemos a nosotros mismos, carecemos de realidad, lo que tenemos y sabemos no es ὄντως ὄν, sino simplemente ὄν πῶς. Nos ha tocado interpretar los papeles de Hueco y Silencio[49]; y no debemos protestar demasiado a favor del arte o la filosofía (los mejores de esta especie no son sino sombras, y los peores no son peores si la imaginación los enmienda). Debido a la instintiva labor de reconstrucción que lleva a cabo la mente del cliente —a su «ilimitada» cooperación con el artista—, no vemos muchas veces lo inacabadas que pueden estar incluso las grandes obras; y, si el artista insiste en hacérnoslo ver, el impacto que produce en nosotros es enorme, tanto es lo que queremos creer en la perfección. Las grandes obras de arte se parecen a menudo a los particulares perfectos y parece que disfrutamos entonces de ese conocimiento «extra» que se

[49] Shallow y Silence (Hueco y Silencio) son personajes creados por William Shakespeare en sus obras *Enrique IV* (2ª parte) y *Las alegres comadres de Windsor*. Ambos jueces de paz hacen honor a sus respectivos nombres.

nos niega al final del *Teeteto*. Pero a causa de la confusión de la vida humana y de la ambigüedad y del carácter lúdico de la forma estética, todo lo más que el arte puede hacer es explicar de forma parcial, apenas solo casi revelar; y cualquier obra compleja contiene, por supuesto, impurezas y accidentes que preferimos ignorar. Ni siquiera el Demiurgo comprenderá todo. El arte puede ser muy benéfico para nosotros, pero contiene algunos de esos elementos de ilusión en los que tanto se basan los argumentos de sus detractores. La estructura horadada del objeto de arte a través de la cual su sentido fluye en la vida es una parte esencial de su naturaleza mortal. Incluso el arte más exquisito es incompleto. Simone Weil, admirable estudiosa de Platón, decía que un poema es bello en tanto en cuanto el pensamiento del poeta descanse sobre lo inefable. El arte, como (en opinión de Platón) la filosofía, se cierne en el aire límpido que respiramos justo más allá de lo que ha sido expresado.

No es necesario, sin embargo, entrar en disquisiciones metafísicas o psicológicas ni para devaluar el arte ni para defenderlo. Sus más simples y sólidos méritos son obvios: el arte libre es un aspecto esencial de una sociedad libre, de la misma manera que un arte mentiroso y degradado existe en función de una sociedad tiranizada. En tanto que gran informante general y universal, el arte es un rival obvio, aunque no necesariamente hostil, de la filosofía e incluso de la ciencia, y Platón nunca hizo justicia a la singular capacidad del arte de transmitir la verdad. El buen escritor, o decente incluso, no solo «imita los discursos de un médico», sino que intenta comprender y retratar el «mundo» de un médico, y estas descripciones de otros «mundos», por modestas que sean, son interesantes y valiosas. A Platón le preocupaba la ambigüedad espiritual del arte, su

vinculación con el subconsciente «ilimitado», su uso de la ironía y su interés por el mal. Pero esa ambigüedad misma y esa voraz ubicuidad del arte son su característica libertad. El arte, y especialmente la literatura, es una gran sala de reflexión donde todos podemos reunirnos y donde todo lo que hay bajo el sol puede examinarse y considerarse. Por esta razón es temido y atacado por dictadores, así como por moralistas autoritarios como el que es aquí objeto de discusión. El artista es un gran informante: por abajo un cotilla y por arriba un sabio, y muy querido en ambos papeles. Da cobijo y nombre a lo particular escurridizo. Pone el mundo en orden y nos da jerarquías hipotéticas e imágenes intermedias: como el hombre dialéctico, así media él entre lo uno y lo múltiple; y aunque nos pueda confundir con sus artificios, en el fondo nos instruye. El arte es, con mucho, lo más educativo que tenemos, mucho más que cualquiera de sus rivales: la filosofía, la teología o la ciencia. La naturaleza horadada de la obra de arte y su ilimitada vinculación con la vida ordinaria, e incluso su carencia de defensas respecto a su cliente, forman parte de la disponibilidad y libertad que le son características. Las exigencias de la ciencia, la filosofía y, en última instancia, de la religión son extremadamente rigurosas. Menos mal que hay un elevado sustituto de lo espiritual y de la vida especulativa: la verdad es que pocos son los que alcanzan la cima moral e intelectual. El arte es un gran lenguaje humano internacional: es para todos. Por supuesto, carece de un «papel social» formal y los artistas no deberían sentir que deben «servir a la sociedad». Servirán automáticamente a la sociedad si prestan atención a la verdad e intentan producir el mejor arte (hacer las cosas más bonitas) del que sean capaces. El nexo de la verdad con la Belleza significa que el arte que consigue serlo para sí

mismo también consigue serlo para todos. E incluso sin la garantía de una estética platónica, el arte no tiene por qué ser demasiado humilde. Escuchemos las palabras de Jane Austen (*Northanger Abbey*[50], capítulo V): «¿Y qué está usted leyendo Miss xxx?». «¡Oh!, es solo una novela», responde la joven mientras deja su libro con afectada indiferencia o momentánea vergüenza. «Solo se trata de Cecilia, o de Camila o de Belinda»; o, resumiendo, solo una obra en la que se despliegan las más grandes potencias de la mente, en la que el más exhaustivo conocimiento de la naturaleza humana, la más feliz y precisa cuenta de su variedad, y la más vívida de las efusiones de ingenio y humor son transmitidos al mundo con el lenguaje mejor escogido.

La paradoja más obvia del problema que aquí nos atañe es que Platón es un gran artista. Tal vez esta paradoja no le preocupara demasiado. Los estudiosos que habitan el país de la posteridad ensamblan la obra e inventan los problemas. A Platón le acuciaban otras preocupaciones, muchas de ellas políticas. Libró una larga batalla contra la sofística y la magia y produjo, no obstante, algunas de las imágenes más memorables de la filosofía europea: la Caverna, el auriga, el ingenioso Eros sin techo o el Demiurgo que corta en tiras el *Anima Mundi* extendiéndolas en forma de cruz. Siguió poniendo énfasis en que el Bien se situaba a una distancia remota y carecía de imagen, y, sin embargo, volvió una y otra vez a lo largo de su exposición a los más elaborados usos del arte. La forma de diálogo es, en sí misma, ingeniosa e indirecta, y abunda en irónicas y lúdicas estratagemas. Por supuesto, las declaraciones que hace el arte escapan hacia la libre ambigüedad de la vida humana. El arte engaña a la vocación religiosa en el últi-

[50] *La Abadía de Northanger.*

mo momento, y es hostil a las categorías filosóficas. Pero ni la filosofía ni la teología pueden prescindir del arte; ha de darse un pacto entre ellas como el pacto entre razón y placer del *Filebo.*

Dice Platón (*Fedro* y *Carta VIII*) que ningún hombre sensato pondría su pensamiento en palabras y que el pensamiento de un hombre probablemente sea mejor que sus escritos. Sin plantear cuestiones filosóficas en torno a qué son pensamientos de un hombre, una podría responder que la disciplina de comprometerse con una forma pública y clarificada es genuina y gratificante: los descubrimientos finales y mejores se hacen a menudo en la formulación concreta de la declaración. Un cuidadoso uso de las palabras, responsable y hábil, es el más elevado instrumento de nuestro pensamiento y uno de nuestros más elevados modos de ser: una idea que puede parecer obvia pero que ni mucho menos es ahora universalmente aceptada. Puede que en cualquier nivel de estudios teóricos, como en el arte, haya percepciones internas ultraverbales; pero decir que la verdad última es inefable es proclamar un principio casi religioso que no debería emplearse contra la cuidadosa puesta en palabras de verdades más humildes. En la práctica tampoco Platón lo hizo. Él quería algo que menciona más de una vez: la inmortalidad a través del arte; sintió y se permitió el deseo de artista de producir objetos unificados, duraderos, separables y formales. También fue el maestro —de hecho, el inventor—, de un modo puro, distendido y relajado de exposición filosófica que es una de las grandes formas literarias y un modelo para siempre. Claro que empleó la metáfora, pero la filosofía necesita la metáfora y la metáfora es básica; cuánto de básica es la más básica de las cuestiones filosóficas. No hay duda de que Platón tenía serios motivos personales que le empu-

jaron a escribir. Sócrates (*Teeteto* 210 c) decía de él mismo que era una comadrona yerma. Con frecuencia, Platón emplea imágenes de paternidad. El arte lanza la filosofía como lanza la religión, y Platón necesitaba escribir, igual que lo necesitaban los evangelistas, para que la Palabra no quedara estéril y la cuestión del Padre se reconociera como legítima.

Platón temía las consolaciones del arte. No nos ofreció una teología consoladora. Su realismo psicológico describe a Dios sometiendo a la humanidad a un juicio tan implacable como el del anciano Zeus, aunque más justo. Una causalidad moral finamente tejida determina el *fatum* del alma. Que el movimiento de salvación de Eros lleve a un vacío impersonal sin imágenes es una de las paradojas de toda una religión. De por sí, presentar la idea de Dios, incluso como un mito, es una consolación, pues es imposible proteger esta imagen de las embellecedoras atenciones del arte. El arte mediará y ornamentará, y desarrollará estructuras mágicas para ocultar la ausencia de Dios o su distancia. Ahora vivimos en pleno colapso de muchas de estas estructuras y, a medida que la religión y la metafísica se despegan del abrazo del arte en Occidente, parecería que estamos siendo obligados a convertirnos en místicos mediante la carencia de cualquier imaginería que pueda satisfacer a la mente. La sofística y la magia desfallecen periódicamente, pero nunca desaparecen, y su conspiración con el arte no acabará jamás, como tampoco acabarán las consolaciones que, quizá con fortuna para la raza humana, pueden proveer. Y para bien o para mal, como la escritura y como Eros, el arte continúa existiendo.